الآداب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب

العدد ٧٠ - السنة الثامنة عشرة - ربيع ١٩٩٢



الآداب الأجنبية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

« الآداب الاجنبية »

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة اشهر تعنى بنشر المواد المترجمة من الادب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الادب الابداعي وكذلك في مجالات النقد والبحث الادبي .

* توجه جميع المراسلات باسم أمانة التحرير .

* تعتذر هيئة التحرير عن نشر اية مادة لا تتوفر فيها شروط النشر .

* المقالات المنشورة في المجلة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة .

* المواد التي تتلقاها المجلة لاترد لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

الاشتراك السنوي

داخل القطر ١٠٠ ل.س

الاقطار العربية للافراد ٢٠٠ ل.س أو ١٠ دولارات اميركية

خارج الوطن العربي ٣٠٠ ل.س أو ١٥ دولاراً أميركياً

الدوائر الرسمية داخل القطر ٢٠٠ ليرة سورية

الدوائر الرسمية في الوطن العربي ٣٥٠ ل.س أو ٢٠ دولاراً اميركياً

الدوائر الرسمية خارج الوطن العربي ٥٠٠ ل.س أو ٢٥ دولاراً اميركياً

اعضاء اتحاد الكتاب ٥٠ ل.س

المراسلات

باسم أمانة التحرير

الادارة

اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ اوتستراد المزة

ص . ب ٣٢٣

هـ ٢٤٤٣٢٩

٢٤٤٢٩٩

وقع خطأ في العدد الماضي ٦٧ ، ٦٨ حيث ذكر انه عدد ربيع وصيف ١٩٩١ بينما هو عدد صيف وخريف ١٩٩١ ولذا اقتضى التنويه .

كلمة التحرير

منذ ظهور رواية ساموبل ريتشاردسون **كلاريساهارلو** وروايةدانيال **ديفو روبنسون كروزو** وروايةهنري فيلدينغ **مول فلاندرز** في القرن الثامن عشر والرواية تتعمق وتتطور كفن أدبي حتى شملت مواضيعهامعظم القضايا التي تهم الانسانية واتسعت دائرة قرائها لتضم في قائمتها مختلف الاعمار والطبقات والشرائح الاجتماعية وبعد ان كانت الرواية تتمحور حول شخصيات ومواضيع محددة تشعبت أنواع الرواية لتصبح نافذة أدبية محملة بوشائج تاريخية وثقافية وسياسية نستطلع من خلالها حضارات الشعوب وعاداتهم وآمالهم وحتى آفاق خيالهم في المستقبل المنتظر . وهكذا تقدمت الرواية لتتصدر لائحة الانتاج الادبي ولتغدو الاكثر اهمية وانتشارا من أي لون ادبي آخر بين جماهير القراءفي مختلف اصقاع الارض وفي جميع اللغات . تشهد على ذلك حركة الترجمة الواسعة التي تنقل الرواية اليوم بين اللغات المختلفة حتى غدا هذا الجنس الادبي متاحا لجميع القراء وبجميع اللغات .

من الصعب في ضوء هذا الواقع الحي والمنتعش تقـديم أي ملف يغطي ولو جزئيا الحركة النقدية النشطة والمتميزة للرواية في هذه المرحلة من التاريخ الادبي ولكننا في هذا العدد من **الآداب الاجنبية** عمدنا الى تقديم اضاءات على الرواية العالمية وتقديم قبسات للقارىء العربي عن الحركـة النقدية في العالم لهذا الجنس الادبي . ولابد لاي مشروع من هذا النوع ان يجد نفسه عاجزا عن تغطيـة الكم الهائل للنتاج النقدي الروائـي الذي تتميز به ساحتنا الادبية ولكن نفحة من هذا النتاج قد تغني النفس والفكر على السواء . وما هذا الملف الا فاتحة لجهد يبقى مستمرا وملفا يبقى مفتوحا لنشر ما تجود به اقلام الزملاء المترجمين عـن هـذا اللون الادبي الهـام .

لقد خطا النقد الروائي خطوات متميزة خلال النصف الثاني عـن هذا القرن وتبلورت مفاهيم وافكار ساهمت في اغناء وتطوير وصقل الفن الروائي . كان بعض الكتاب والنقاد يعتقدون خلال النصف الاول من هذا القرن أن على الفن الروائي ان يتخلص من محليته ويغدو فنا عالميا لاعلاقة له بالواقع الضيق الذي ينطلق منه . وحتى فيرجينيا وولف رغم حسها النقدي المتميز ونفاذ بصيرتها كانت تعتقد ان عنصر المحلية في الادب بشكل عام والرواية بشكل خاص قاتل لهما . أما اليوم وبعد مايزيد عن نصف قرن على مقولة وولف هذه لا احد ينكر ان خصوصية العمل الادبي هي في غالب الاحيان نافذته الحقيقية الى العالمية . وغدا مـن الواضح اليوم ان خصوصيةروايات تولستوي ودوستويفسكي وماركيز و فولكنروجيمس

جويس وتشينوا اشيبي ونجيب محفوظ هي احد اهم العوامل التي رفعت هذا الانتاج الى مستوى عالمي .

وفي هذا الاطار اكتسبت كتابات المراة قيمة ادبية وانسانية من خلال هذا المفهوم الذي يعتبر الخصوصية ميزة وقيمة بدلا من اعتبارها عائقا ومحدودية واخذت اعمال التنقيب عن التراث النسائي الذي دفن بحجة ضيق أفقه ومحدوديته تكتشف اعمالا اعيد تقييمها وادرجت ضمن روائع الرواية العالمية . حيث اعيدت طباعة ونشر رواية ماري شيلي فرانكشتاين وجذبت جماهير قراء في القرن العشرين يفوق اضعاف من قرؤوها في بداية القرن التاسع عشر . وتم اعادة نشر روايات سوزان تشارلز غيلمان وخاصة « أوراق الجدران الصفراء » ورواية نيل هيرستون « أعين من تواجه الله » وحققت مثل هذه الروايات انتشارا واسعا وصلت مبيعاتها الى مئات الآلاف من النسخ وذلك نتيجة اعادة تقييم العمل الروائي ومنطلقه ومبتغاه .

أما الرواية في الوطن العربي فهي حديثة العهد نسبيا وان اختلفت الآراء حول جذورها في تاريخ القص العربي حيث يعتقد جمال الغيطاني ان عمرها ستة عشر قرنا . ولكننا ورغم نيل نجيب محفوظ جائزة نوبل مازلنا نتعثر في البناء النقدي للرواية وما زالت حركة النقد في الوطن اعربي عاجزة عن تقديم اضاءاتها للعمل الروائي العربي بما يساهم في تطوير هذا الفن في الوطن العربي الى مستوى يقدم من خلاله خصوصيته العربية الى العالم . ورغم ظهور بعض المحاولات الجادة ما زال هذا اللون الادبي

ينتظر التقييم الجاد والحركة النقديـة الهادفة التي تسعى الى تطويـر الرواية وتحديد معالمها ومنشئها والوانها واهدافها في الوطن العربي . ونأمل من تقديم هذا الملف عن النقد الروائي العالمي للقارىء العربي ان نغني التداخل بـين ادبنا والآداب العالمية ، وأن نساهم في خلـق جـو للدراسات الادبية المقارنية الهادفة والمعنية .

امينة التحرير

د. بثينة شعبـان

«أنمـاط السّــرد»

• بقلم : وين سي بوث
• ت : محمود منقذ الهاشمي

« ياسيدي ، بما اننا انت وانا غريب كل منا عن الآخر الى حد ما ، فلن يكون من اللائق ان اقحمك في الكثير من الملابسات المتعلقة بشخصي فجاة ، عليك أن تتحلى بالقليل من الصبر . لقد شرعت اكتب ، كما ترى ، ليس سيرة حياتي فحسب بل كذلك آرائي ، آملا ومتوقعا ان معرفتك بشخصيتي ، واي نوع من الانسان الفاني أنا ، ستعطيك احداهما خير استمتاع بالاخرى ، وبما أنك تتقدم معي الى مسافة ابعد ، فان المعرفة الشخصية الطفيفة التي تبدأ الآن بيننا ستنمو وتصبح معرفة حميمية ، وهي ، اذا لم يكن احدنا مذنبا ، ستنتهي الى صداقة ـ Odiem praeclarumi ـ وعندئذ فلا شيء مما كانت له صلة بي سيجري الاعتقاد بأنه تافه بطبيعته ، أو ممل في سرده » .

ـ « ترسترام شاندي »

* هذه هي ترجمة الفصل السادس من كتاب
Wayne C. Boothe, The Rhetoric of Fiction, Chicago Press, (London, 1961).

راينا انه ليس في مقدور المؤلف اختيار تجنب البلاغة ، وهو لايستطيع ان يختار الا نوع البلاغة التي سوف يستخدمها . وليس في مستطاعه اختيار التأثير أو عدم التأثير في تقويم قارئه للنص باختياره طريقة سردية ، فلا يمكن له الا ان يختار القيام بها على نحو جيد أو رديء . وكما عرف الكتاب المسرحيون على الدوام ، فانه حتى أدعى المسرحيات الى أن تكون مسرحيات خالصة ليست خالصة مسرحيا بمعنى انها معروضة عرضا كليا ، بادية كليا وهي تحدث في المرحلة الحاضرة. وهناك دائما ماسماه درايدن « جوانب السرد » التي ينبغي الاهتمام بها وامتحانها فقد يتجاهل المؤلف الواقعة المزعجة ، و « بعض اجزاء الحدث اشد ملاءمة ليكون ممثلا ، وبعضها ليكون مسرودا . »(١) ولكن من يسرده؟ ان على الكاتب المسرحي ان يقرر ، ولا تختلف حال الروائي الا في ان الخيارات المتاحة له أوفر .

اذا فكرنا في الوسائل السردية في الرواية التي نعرفها ، فسرعان مانصل الى الشعور المربك بعدم كفاية التصنيف التقليدي لـ « وجهة النظر » الى ثلاثة او اربعة انواع ، لاتقبل التغير الا في الشخص ودرجة العلم بكل شيء .

واذا ذكرنا اكثر من ثلاثة أو اربعة من الرواة المشهورين ـ ولنقل السيد هاميت بنجلي عند ثربانتس ، وترسترام شاندي ، وال « أنا » في « مدل مارتش » ، وسترتشر ، الذين من خلال رؤيتهم يصل الينا جل السفراء ، فاننا ندرك ان وصف أي منهم بمصطلحات من نحو

---

(١) An Essay of Dramatic Poesy (1668) ومع أن هذا الشاهد منقول من ليسيديوس Lisidiuns ، في دفاعه عن المسرحية الفرنسية ، وليس من نياندر Neander ، الذي يبدو انه أقرب الى التعبير عن رأي درايدن ، فالموقف مسلم به في رد نياندر ، والخلاف الوحيد هو أية أجزاء أشد ملاءمة لتكون ممثلة .

« الشخص الاول » و « العالم بكل شيء » لايقول لنا شيئا عن مسألة كيف يختلف كل منهم عن الآخر ، أو لماذا ينجحون في حين أن غيرهم يوصفون بالمصطلحات نفسها بأنهم يخفقون . (٢) يجب ، اذن ، ان يكون مما هو جدير بأن نبذل له الجهد أن نحاول ترتيب الاشكال التي قد يتخذها المؤلف ترتيبا اوفى ، سواء اكان ذلك من قبيل الخلاصة للفصول السابقة ام الاساس للقسمين الثاني والثالث .

الشخص :

لعل التمييز الاشد ارهاقا هو تمييز الشخص . فالقول ان قصة من القصص مروية على لسان الشخص الاول او الثالث (٣) [أي في صيغة المتكلم او الغائب] لا يفيدنا بشيء ذي أهمية الا اذا ازددنا دقة ووصفنا

---

(٢) لا قصد لنا في وضع قائمة بالتصنيفات التقليدية هنا من اجل رفضها . فهي تمتد من الابسط والاقل فائدة ، في مقالة شعبية ذكية كتبها س . إ مونتاغ

C. E. Montague (« Sez e or thinks e » A Writer's Notes on His Trade (London, 1930; Pelican ed., 1952) , pp. 34 - 35)

الى الدراسة الاكثر قيمة التي كتبها « نورمن فريدمن »

Norman Friedman (« Point of View, » PMLA , LXX (December, 1955), 1160 - 84).

(٣) ان الجهود المبذولة لاستخدام الشخص الثاني (صيغة المخاطب) لم تكن شديدة النجاح ، ولكن ما يدهش هو كم يجعل حتى هذا الاختيار الاختلاف الحقيقي ضئيلا . فعندما يقال لي في بداية كتاب « لقد وضعت قدمك اليسرى ... وانت تندس في فتحة ضيقة ... وعيناك نصف مغمضتين ... » فانه لصحيح ان الغرابة الجذرية تذهل حينا من الوقت . ولكن في قراءة رواية « التغيير » لميشيل بوتور (باريس ، ١٩٥٧ ، التي منها أخذنا هذه الافتتاحية ، فانه لمن المدهش كيف يصبح المرء بسرعة مستغرقا في « الموجود » الوهمي للقصة ، مماثلا رؤيته مع ضمير المخاطب الفرنسي vous كما يماثلها تقريبا مع الضمير « أنا » و « هو » في القصص الاخرى .

كيف ترتبط الصفات الخاصة الرواة بنتائج خاصة . وانه لصحيح ان اختيار الشخص الاول [صيغة المتكلم] بالغ التقييد في بعض الاحيان . فاذا كان للضمير « أنا » وسيلة غير ملائمة لإيصال المعلومة الضرورية ، فقد يفضي ذلك بالكاتب الى الامور غير المحتملة . وهناك نتائج اخرى قد تملي الاختيار في بعض الاحوال . ولكننا لا نستطيع أن نتوقع العثور على معايير مفيدة في تحويل الرواية كلها الى كومتين او ثلاث اكوام على الاكثر . فنجد في هذه الكومة « برميل مونتيلادو » لهنري ازموند ، و « ترسترام شاندي » ونجد في تلك « موسم العبث » و « توم جونز » و « السفراء » « العالم الجديد الشجاع » . ولكن التعليق في « موسم انعبث » و « توم جونز » على لسان الشخص الاول يشبه في اكثر الاحيان الاثر الصميمي لـ « ترسترام شاندي » اكثر مما يشبه الاثر الذي تحدثه الاعمال الكثيرة على لسان الشخص الثالث . ومن جديد ، فان اثر « السفراء » اقرب بكثير الى اثر روايات الشخص الاول العظيمة ، مادام سترتشر « يروي » قصته في الشطر الاكبر ، ومع ذلك يشار اليه على الدوام في صيغة الغائب .

والدليل الاضافي على ان هذا التمييز اقل اهمية مما زعموا ، نراه غالبا في ان كل التمييزات الوظيفية التالية تنطبق على كل من سرد الشخص الاول وسرد الشخص الثالث على حد سواء .

الرواة الممسرحون والرواة غير الممسرحين :

لعل أهم الفوارق في الاثر السردي يعتمد على مسألة هل الراوي ممسرح بحكم حقه الشخصي وهل يشترك المؤلف معه في معتقداته وصفاته المميزة .

المؤلف الضمني (« الذات الثانية » للمؤلف) ــ حتى الرواية التي لايكون فيها الراوي ممسرحا تبدع صورة ضمنية للمؤلف الذي يقف خلف المشاهد ، سواء بوصفه مدير مسرح ، أم محرك دمى ، أم إلهاً غير مكترث ،

يزاوج اظافره بصمت . وهذا المؤلف الضمني متميز دائما عن « الانسان الحقيقي » ـ مهما امكن لنا أن نفهم من يكون ـ الذي يبدع نسخةمتفوقة من نفسه ، « ذاتا ثانية » ، وهو يبدع عمله (الفصل الثالث) . (٤) .

وبمقدار مالا تشير الرواية الى هذا المؤلف ، فلن يكون هناك فارق بينه وبين المؤلف الضمني ، وهو الراوي غير المسرح ، وفي قصة «القتلة» لهمنغواي ، مثلا ، لا وجود لراو غير الذات الثانية الضمنية التي يبدعها همنغواي وهو يكتب .

الرواة غير المسرحين ـ ليست القصص في العادة الا شخصية على نحو صارم كقصة « القتلة » ، وجل الحكايات تمر عبر وعي من يسرد القصة ، سواء اكان « انا » أم « هو » . وحتى في المسرحية فان الكثير مما يقدم الينا يرويه شخص ما ، ونحن على الاغلب نهتم بالنتيجة بناء على عقل الراوي وعاطفته بمقدار ما نعلم ما على المؤلف ان يخبرنا به « غير ذلك » . وعندما يخبرنا هوراشيو عن المواجهة الاولى مع الشبح في « هاملت » فان شخصيته بالرغم من انها غير مذكورة ، مهمة بالنسبةالينا ونحن نستمع . وفي الرواية ، ما نكاد نواجه ضمير « انا » حتى نشعر بعقل مجرب ستتخلل آراؤه التجربة بيننا وبين الحادثة . وعندما لايكون هناك ضمير « انا » ، كما هو الامر في « القتلة » ، فان القارىء الغر قد يقع في خطأ الاعتقاد بأن القصة تصل اليه دون وسيط ، ولكن لايمكن لمثل هذا الخطأ ان يقع منذ اللحظة التي يضع فيها راويا في الحكاية ، حتى ولو لم تكن له صفات شخصية من اي نوع .

---

(٤) ان الوصف الرائع للعناوين الفرعية التي تكمن خلف الصلات البسيطة على ما يبدو بين المؤلفين الحقيقيين والذوات التي يبدعونها وهم يكتبون يمكن العثور عليها في
« Makers and Persons », by Patrick Cruttwell, Hudson Review, XII (Winter, 1959 - 60), 487 - 507.

الرواة الممسرحون ـ بمعنى من المعاني فانه حتى اقل الرواة كلاما يتمسرح حالما يشير الى نفسه بضمير المتكلم « انا » أو مثل فلوبير يقص علينا بالضمير « نحن » اننا كنا في حجرة الدراسة عندما دخل شارل بوفاري الا ان روايات كثيرة تمسرح رواتها بدرجة كبيرة ، محولة اياهم الى شخصيات حيوية مثل الشخصيات التي تحدثنا عنها (« ترسترام شاندي » ، « ذكرى شيىء مضى » ، « قلب الظلام » ، « الدكتور فاوستوس ») . وفي مثل هذه الروايات كثيرا ما يكون الراوي مختلفا جذريا عن المؤلف الضمني الذي يبدعه . ومجال الانماط البشرية التي تمسرحت كالرواة في جل الاحايين كبير كمجال الشخصيات الروائية الاخرى ، وينبغي للمرء ان يقول « تقريبا » لان هناك من الشخصيات من لاتتعدل بالسرد تعدلا كاملا أو « تعكس » قصة (يستطيع فوكنر ان يستخدم الابله من وجهة روايته وما ذلك الا لان الوجهات الثلاث الاخرى توجد لتظهر وتوضح خلط الابله) .

وعلينا أن نذكر انفسنا ان هناك رواة ممسرحين كثيرين لايوصفون صراحة بأنهم رواة البتة . وبمعنى من المعاني ، فان كل كلام يروي ، وكل ايماءة تروي ، وتحتوي اكثر الاعمال على رواة مقنعين يستخدمون لاخبار الجمهور بما يحتاج الى معرفته ، في حين لايبدو سوى انهم يقومون بأدوارهم .

وبرغم ان الرواة المقنعين من هذا النوع نادرا ما يوصفون بصراحة تامة كالله في « سفر ايوب » ، فانهم كثيرا ما يتكلمون بثقة فيها من اليقين ما في ثقة الله . والرسل العائدون ليخبرونا ما قاله وسيط الوحي ، والزوجات اللواتي يحاولن اقناع أزواجهن ان الصفقة التجارية غير اخلاقية ، وخدم الاسرة القدماء الذين يتجادلون مع سليلي الاسرة المعاندين ـ ان هؤلاء كثيرا ما يكون لهم تأثير فينا اكثر مما لهم في مستمعيهم الرسميين ،

والملك الذي ينطلق في بحثه العنيد ، والزوج الذي ينفذ اتفاقه ، والشاب الذي وهو على شفا جهنم يمضي باتجاه جهنم وكأن شيئا لم يقل ، ولكننا نعلم ما نعلم ، وبثقة ، كأن المستمع أو راويه الرسمي قد أخبرنا بذلك . يقول كليانت لاورغون في « طرطوف » : « انها تضحك عليك في وجهك ، يا اخي ، وبصراحة من دون معنى لتغيظك ، وعلي أن أقول ان لها ملء الحق . فهل هناك مثيل لهذه النزوة ؟.. لا بد انك مجنون ، يا أخي ، وانا أقسم على ذلك . » (٥) وفي المسرحية المأساوية توجد في العادة جوقة، أو صديق ، أو حتى ساذج صريح لقول الحقيقة خلافا للاخطاء المأساوية للبطـل .

واهم الرواة غير المعترف بهم في الرواية الحديثة هم «مراكز الوعي» على لسان الشخص الثالث الذين كان المؤلفون يصفّون من خلالهم قصص رواياتهم . وسواء اكان هؤلاء « العاكسون » ، كما كان جيمس يطلق عليهم في بعض الاحيان ، مرايا شديدة الصقل تعكس التجربة الذهنية المعقدة، ام « عيون آلات تصوير » مشوشة شديدة الخيال منذ جيمس ، فهم على وجه الدقة يملؤون وظيفة الرواة المعترف بهم ، ولو انهم يمكن أن يضيفوا كثافاتهم .

[لم يذهب غابرييل الى الباب مع الآخرين . كان في جانب مظلم من القاعة يحدق الى السلم . وعلى مقربة من ذروة درجات السلم كانت تقف امراة ، في الظل كذلك . ولم يتمكن من رؤية الوجه ولكنه استطاع أن يرى القطع القماشية ذات اللون الطيني والقرنفلي من تنورتها التي جعلها الظل تبدو سوداء وبيضاء . كانت زوجته . وكانت تتكىء على الدرابزين ، وتصغي الى شيء ما.. وسأل نفسه ما تكون امراة تقف على السلم ،تصغي الى موسيقى بعيدة ، رمزا لها (Joice's « The Dead »)

---

(٥) من ترجمة غير منشورة قام بها مارسل غتورث Marcel Cutwirth

ان المزايا الحقيقية لهذا النهج ، قد وفرت لبعض الاغراض في النقد الحديث موضوعا مهيمنا . وبالفعل ، ما دام الاهتمام منصبا على خصائص من نحو الطبيعية والحيوية ، فالمزايا تبدو غامرة . ولن نضطر ان نعترف بالمساوىء الا اذا نجونا من الافتراض الحديث ان كل رواية جيدة تحاول اللجوء الى النوع نفسه من الوهم الحيوي بالطريقة نفسها . فليس العاكس على لسان الشخص الثالث غير نموذج بين نماذج كثيرة ، مناسب لبعض التأثيرات ولكنه ثقيل وضار ايضا عندما تكون التأثيرات الاخرى مستحبة (الفصلان السادس والثامن التاليان) .

الملاحظون والرواة الفاعلون :

لا يوجد بين الرواة المسرحين غير الملاحظين (الـ « انا » في « توم جونز » و « الاناني » و « ترويلوس وكريسيدا » ، وهناك رواة فاعلون يحدثون اثرا يمكن لمسه وقياسه في أثناء الاحداث (يمتد من الانهماك الثانوي لـ « نك » في « غاتسبي العظيم » ، مروراً بالأخذ والعطاء الشديدين من مارلو في « قلب الظلام » (٦) ، وصولا الى الدور المحوري لـ « ترسترام شاندي » و « مول فلاندر » و « هكلبري فن » ــ وعلى لسان

(٦) من أجل التفسير الدقيق لظهور مارلو ووظائفه في اعمال كونراد راجع

W. Y. Tindall. « Apology for Marlow, » in From Jane Austen to Joseph Conrad, ed. Robert C. Rathburn and Martin Steinmann, Jr. (Minneapolis, Minn., 1958), pp. 274 - 85.

وبالرغم من ان مارلو نفسه كان ضحية سخريات كونراد في الكثير من الاحيان ، فهو عموما عاكس موثوق به لجوانب الوضوح والغموض في المؤلف الضمني . والمعالجة الاكمل بكثير والتي هي عمل جدير بملاحظة الطلبة غير المتخرجين هي

James L. Guetti, Jr., The Rhetoric of Joseph Conrad (« Amherst College Honors Thesis, » No. 2 (Amherst, Mass., 1960).

الشخص الثالث « بول مورل » في « أبناء وعشاق ») . وواضح ان أية احكام قد تكتشفها فيما يتعلق بالملاحظين قد لاتنطبق على الرواة الفاعلين، ومع ذلك فنادرا مايجري التمييز في الحديث عن جهة النظر (الفصل السابع) .

المشهد والموجز :

ان كل الرواة والملاحظين، سواء اكانوا يتحدثون على لسان الشخص الاول ام الثالث (اي في صيغة المتكلم او الغائب) ، بوسعهم أن ينقلوا حكاياتهم الينا بوصفها موجزا في المقام الاول . (كما في « القتلة » و « العصر الحرج » وأعمال إيفي كومبتن – بيرنت وهنري غرين) ، أو بوصفها موجزا في المقام الاول ، او ماسماه لوبوك « صورة » ، او كما هو اكثر شيوعا بوصفها توحيدا للطريقتين .

وكتمييز ارسطو بين الاسلوبين المسرحي والقصصي ، فان التمييز الحديث المختلف نوعا ما بين العرض والقص يشمل موضوع الدراسة. ولكن علته هو انه يدفع ثمن التغطية الواسعة غموضا كبيرا . ولابد للرواة من كل الاشكال والطيوف أن ينقلوا الحوار وحده او مع « ارشادات مسرحية » ووصف للبيئة الزمانية والمكانية . على اننا عندما نفكر في الاثر المختلف جذريا لمشهد يرويه « هك فن » ومشهد من مشاهد مونترسر عند ادغار الن بو ، فاننا نرى ان كيفية كون القص « مشهديا » توحي بالقليل جدا من التأثير الادبي . وقارن بين الموجز المبهج لاثنتي عشرة سنة مقدمة في صفحتين من « توم جونز » (الباب الثالث ، الفصل الاول) والعرض الممل لتسع دقائق من محادثة غير مختصرة يسيطر عليها سارتر وهو يدع لشغفه ب « الواقعية الدائمة » ان يملي مشهدا حين يكون الموجز مطلوبا . وكما رأينا في الفصلين الاول

والثاني ، فان التباين بين المشهد والموجز ، بين العرض والقص ، هو على الارجح قليل الفائدة حتى نخصص نوع الراوي الذي يزودنا بالمشهد أو الموجز .

التعليـق :

ان الرواة الذين يسمحون لأنفسهم بالقص بالاضافه الى العـرض يتفاوتون كثيرا اعتمادا على مقدار التعليق ونوعه المسموح بهما فضـلا عن السرد المباشر للحوادث في مشهد وموجز . ولا ريب أنه يمكن لمثـل هذا التعليق أن يمتد الى اي ملمح في التجربة الانسانية ، ويمكن ان يكون مرتبطا بالمسألة الرئيسة بطرق ودرجات لاتعد ولا تحصى . وأن نعده وسيلة وحيدة هو أن نتجاهل الفوارق المهمة بين التعليق الذي هو مجرد تعليق تزييني ، تعليق يؤدي غاية بلاغية ولكنه ليس جزءا مـن البنية الدرامية ، والتعليق المتكامل مع البنية الدرامية ، كما في« ترسترام شاندي » (الفصلان السابع والثامن التاليان) .

الرواة الواعون ذواتهم :

ان السير في التمييز بين الملاحظين والرواة الفاعلين من كل هـذه الانواع هو التمييز بين الرواة الواعين ذواتهم ، الذين يدركون انفسهـم بوصفهم كتابا (« توم جونز »و « ترسترام شانـدي » و « ابـراج باركستر». و«والقابض في الجاودرار»و«ذكرى أشياء مضت»و«الدكتور فاوستوس») ، والرواة والملاحظين الذين نادرا ماينـاقشـون اعمالهـم الكتابية اذا ناقشوها في اي وقت « هكلبري فن » أو الذين يبدون غير مدركين انهم يكتبون أو يفكرون او يتكلمون أو « يعكسـون » عملا أدبيا (« الغريب لـ « كامو » و « الحلاقة » لـ « لاردنر » و « الضحية » لـ « بيلو ») .

اختلافات المسافة :

ان الرواة والعاكسين على لسان الشخص الثالث ، سواء أكانوا منهمكين في الحدث بوصفهم فاعلين أم معانين فانهم يختلفون اختلافا ملحوظا وفقا لدرجة ونوع المسافة التي تفصلهم عن المؤلف ، والقارىء، وشخصيات القصة الاخرى . وفي اية تجربة مقروءة هناك حوار ضمني بين المؤلف والراوي والشخصيات الاخرى والقارىء . وبوسع كل طرف من هذه الاطراف الاربعة ان يمتد في علاقته بكل الاطراف الاخرى من التطابق الى التعارض الكامل . في اي محور قيمة اخلاقي او فكري أو جمالي أو حتى جسدي (هل يستجيب القارىء الذي يتلعثم الى تلعثم هـ . سي . ايرويكر كما استجيب ؟ بالتأكيد لا .) والعناصر التي تدرس عادة تحت عنوان « البعد الجمالي » داخلة في الحوار ولا شك ، وبعدا الزمان والمكان ، وفوارق الطبقة الاجتماعية واعراف الكلام او الثياب — ان هذه العناصر والكثير غيرها تسيطر على شعورنا بأننا نتعامل مع شيء جمالي ، كما ان الاقمار الورقية والتأثيرات المسرحية غير الواقعية في مسرحية حديثة ما لها اثر « اغترابي » . على انه لاينبغي لنا أن نخلط ذلك بما يعادله من الآثار المهمة للمعتقدات والخصائص الشخصية عند المؤلف والقارىء والراوي وسواهم جميعا ممن لهم شكل الشخصيات .

١ — قد يكون الراوي بعيدا فعليا عن المؤلف الضمني .وقد تكون المسافة اخلاقية (جيسن ازاء فوكنر ، والحلاق ازاء لاردنر ، والراوي ازاء فيلدنغ في « جوناثان وايلد ») . وقد تكون فكرية (تون وهك فن، وسترن وترسترام شاندي في تأثير الانوف ، وريتشاردسن وكلاريسا). وقد تكون جسدية او زمانية : فمعظم المؤلفين بعيدون حتى عن الراوي الاكثر معرفة في انهم يعرفون على سبيل الاحتمال « كيف يصبح كل شيء في النهاية . » وهلم جرا .

٢ ـ قد يكون الراوي بعيدا تقريبا عن الشخصيات في القصة التي يقصها . فقد يختلف اخلاقيا وفكريا وزمانيا (الراوي الناضج وذاته الصغرى في « الآمال الكبيرة » او « الشعلة الحمراء » ، واخلاقياوفكريا (فاولر الراوي وبايل الامريكي في رواية غرين « الامريكي الهادىء » ، كلاهما يختلف جذريا عن معايير المؤلف ولكن في اتجاهات مختلفة) ، واخلاقيا وانفعاليا (قصة « القلادة » لموباسان و «راهبات عند الغداء» لهكسلي اللتان يؤثر فيهما الراويان تأثيرا انفعاليا أقل بوضوح مما يتوقع موباسان وهكسلي من القارىء) ، وعلى هذا النحو عبر كل سمة ممكنة.

٣ ـ قد يكون الراوي بعيدا الى هذا الحد او ذاك عن معايير القارىء وعلى سبيل المثال جسديا وانفعاليا (« المسخ » لكافكا) ، واخلاقيا وانفعاليا (« بنكي » في « صخرة براتين » والبخيل في رواية « عقدة الافاعي » لمورياك ، وسواهما كثير من فاسدي الاخلاق الذين افلحت الرواية الحديثة في جعلهم كائنات بشرية مقنعة) .

وبانكار السرد العالم بكل شيء ، وازاء الحدود المتأصلة في الرواة المسرحيين الجديرين بالتصديق ، لايدهشنا ان المؤلفين الحديثين قد قاموا بتجريب الرواة غير الموثوق بهم الذين تتبدل صفاتهم المميزة في أثناء الاعمال التي يسردونها . ومنذ أن علم شكسبير ما أغفله الاغريق في اهمالهم تغير الشخصية (قارن « ماكبث » و « لير » ب « أوديب ») ، أصبحت قصص تطور الشخصية او انحطاطها شعبية باطراد . ولكن المؤلفين لم يستطيعوا ان يظهروا فعليا راويا يتغير وهو يروي حتى اكتشفوا الاستفادات الكاملة من العاكس على لسان الشخص الثالث. و « بيب » الناضج في « الآمال الكبيرة » مقدم بوصفه انسانا شهما يكون قلبه حيث يتوقع القارىء ، وهو يراقب ذاته الصغيرة وهي تبتعد عن القارىء ، ان جاز التعبير ، ثم تعود ثانية . ولكن العاكس على لسان

الشخص الثالث يمكن ان يكون باديا في صيغة الماضي من الوجهة التقنية ولكنه حاضر فعليا أمام أعيننا ، ويسير باتجاه القيم التي يعتقد القارىء انها غالية او يبتعد عنها .

لقد ظهر المؤلفون في القرن العشرين وكأنهم مصممون تقريبا على تنفيذ كل أشكال الحبكة الممكنة القائمة على مثل هذه التغيرات: يبدؤون بعيدا وينتهون قريبا ويبدؤون قريبا وينتقلون بعيدا ، وينتقلون الى ماهو ابعد ، وما الى ذلك . ولكن لعل اشد ماكان تميزا هو الانجازات المدهشة في اول هذه التغيرات ، المتخذة صفات غير متجانسة مثل « منك سنوبز » عند فوكنر ثم تحويلها ، من خلال تبدل الشخصية والمعالجة التقنية الى صفات ذات جلال وقوة . ونحن نحتاج الى ابعد حد للدراسات الكاملة لاشكال الحبكة المتنوعة الناجمة عن هذا النوع من بعد التغير .

٤ ــ قد يكون المؤلف الضمني بعيدا الى هذا الحد او ذاك عن القارىء . وقد تكون المسافة فكرية (المؤلف الضمني ل « ترسترام شاندي » ليس متماثلا ولا شك مع ترسترام ، وهو أشد اهتماما ومعرفة بالمعارف الكلاسية العويصة من اي قارىء من قرائه) ، او اخلاقية (اعمال ده ساد)،او جمالية.ومن وجهة نظر المؤلف فان القراءة الناجحة لكتابه يجب ان تزيل كل المسافة بين المعايير الجوهرية للمؤلف الضمني ومعايير القارىء المفترض . وفي اكثر الاحيان هناك مسافة صغيرة للغاية يتم البدء بها ، وليس على جين أوستن ان تقنعنا ان الكبرياء والهوى ليسا مستحبين . اما الكتاب الرديء فيمكن تمييزه بوضوح لان المؤلف الضمني يطالبنا ان نحكم وفقا لمعايير لايمكن اننا ان نقبلها .

٥ ــ ان المؤلف الضمني (الذي يرافق القارىء) قد يكون بعيدا الى هذا الحد او ذاك عن الشخصيات الاخرى . ومن جديد يمكن ان تكون المسافة على اي محور قيمة . ويبقي بعض الكتاب الناجحين شخصياتهم

بعيدا جدا عنهم في كل ناحية (إيفي كومبتن ـ بيرنت) ، وقـد يقومون بعملهم بترو شديد كما يقول وليم إمبسن في ت. ف. بويز ، ليحافظـوا على الصنعة التي ستبقى شخصياتهم «على مبعدة كبيرة عن المؤلف.»(٧) ويقدم الآخرون مجالا أوسع من البعد والقرب ، على مختلف المحاور .

وجين أوستن ، على سبيل المثال ، تقدم مجالا واسعا من الحكـم الاخلاقي (من الاستحسان شبه الكامل لجين فيرفاكس في رواية« إما » الى الازدراء لويكهام في « الكبرياء والهوى ») ، والحكمة (من نايتلي الى الآنسة بيتس او السيدة بنيت) ، والذوق واللباقة والحساسية.

وانه لواضح انه في كل مقياس من هـذه المقاييس لاتبدأ أمثلتـي لتشمل الامكانيات جميعا . فما ندعوه « الانهماك » أو « التعاطف » أو « التماثل » يتشكل عادة من ردود الافعال الكثيرة على المؤلف والرواة والملاحظين والشخصيات الاخرى . والرواة قد يختلفون عن المؤلفين او القراء في انواع مختلفة من الانهماك او الانفصال ، ويمتدون من الاهتمام الشخصي العميق (« نك » في « غاتسبي العظيم » و « ماكلر » في «حاكم بالانترا » و « تسايتبلوم » في « الدكتور فاوستوس ») الى الانفصـال الرقيق او اللاهي بلطف أو مجرد الغريب (Waugh's Decline and Fall) .

ومن المحتمل ان اهم نوع من هذه الانواع من المسافة للنقد العملي هو مابين الراوي العرضة للخطأ وغير الجدير بالثقة والمؤلف الضمنـي الذي يرافق القارىء في الحكم بشأن الراوي . فاذا كان السبب في دراسة وجهة النظر هو رؤية كيف ترتبط بالنتائج الادبية ، فمن المؤكد اذن ان

---

(٧) Some Versions of Pastoral (London, 1935), p. 7.

ومن أجل البحث الرائع في الصنعة المتروية عند « بويز » راجع :

Martin Steinmann's « The Symbolism of T. F. Powvs, » Critique, I (Summer, 1957), 49 - 63.

الخصائص الاخلاقية والفكرية للراوي اهم عندنا في الحكم من مسالة هل يحال عليه بـ « انا » أم « هو » أو هل هو ذو امتياز أم محدود . فاذا تم اكتشاف أنه غير جدير بالثقة ، فان النتيجة الاجمالية للعمل تتحول.

وتكاد تكون مصطلحاتنا الفنية لهذا النوع من المسافة في الرواة غير وافية على نحو يائس . ولانعدام مصطلحات أفضل ، دعوت الراوي « موثوقا به » عندما يتحدث او يعمل وفقا لمعايير العمل (التي يمكن ان يقال انها معايير المؤلف الضمني) ، وغير موثوق به عندما لايعمل او يتحدث وفقا لها . وانه لصحيح ان جل الرواة العظام الموثوق بهم ينغمسون في قدر كبير من السخرية العرضية ، وهم بذلك «غير موثوق بهم» بمعنى أنهم من المحتمل ان يكونوا خادعين . الا أن السخريةالصعبة غير كافية لجعل الراوي غير موثوق به . كما ان عدم الموثوقية ليس في العادة مسالة كذب ، برغم ان الرواة الخادعين على عمد كانوا ملاذا لبعض الروائيين الحديثين (« السقوط » لكامو و « الطفل الطبيعي » لكالدر ويلنفهام وهلم جرا) . (٨) انه في جل الاحايين مسألة تتعلق بما

---

(٨) في مقالة حديثة كتبها الكسندر ا. جونز Alexander E. Jones راح يحاج باقناع لصالح القراءة « المستقيمة » لـ « دوران البرغي » ، مقدما سببا واحدا هو أن « العرف الاساسي لقصة الشخص الاول هو بالضرورة ايمان بالراوي .. ولو لم ينتهك جيمس القواعد الرئيسة لحرفته لما امكن للمحاكمة ان تكون كذابة على نحو مرضي » (PMLA, LXXIV (March, 1959) 122) . واذا كان بالامكان ان يكون ذلك صحيحا في زمن جيمس ، فمن الواضح انه لم يعد ثمة وجود لمثل هذا العرف في القصة الحديثة . والعرف الوحيد الذي يمكن الاعتماد عليه ، كما ساظهر فى الفصل الحادي عشر ، هو ان الراوي اذا قدم نفسه للقارىء متعلما ، او كاتبا ، فقد قام بذلك حقا . وقد ينقلب مضمون ما يقوله الى حلم (Schwartz's « In Dreams Begin Responsibilities ») أو كذب (jean Cayrol's Les Corps étrangers) او قد لاينقلب كليا ، اي قد يكون متروكا على نحو غامض بين الحلم والكذب والخيالوالواقع (Unamuno's Mist, Beckett's Comment c'est).

يسميه جيمس عدم الضمير، فالراوي مخطىء، او يعتقد ان لديه خصائص ينكرها المؤلف عليه . أو ، كما هو الامر في « هكلبري فن » ، يزعم الراوي انه شرير بالفطرة في حين يثني المؤلف بصمت على فضائله في غيابه .

وهكذا يختلف الرواة غير الموثوق بهم على نحو ملحوظ اعتمادا على مسألة كم وفي اي اتجاه يحيدون عن معايير المؤلف والمصطلح القديم « النبرة » كالمصطلحين السائرين حاليا « السخرية » و « المسافة » يشمل آثارا كثيرة علينا ان نميزها . وبعض الرواة ، مثل باري ليندون، موضوعون على مبعدة من المؤلف والقارىء قدر الامكان ، فيما يتعلق بكل فضيلة باستثناء نوع الحيوية الممتعة . وبعضهم ، مثل فليدا فيتش ، العاكسة في رواية جيمس « أسلاب بوينتن » ، يقتربون من تمثيل مثال المؤلف في الذوق والحكم والشعور الاخلاقي . وكلهم يتطلب من قدرات القارىء على الاستدلال اكثر مما يتطلبه الرواة الموثوق بهم .

التغيرات في التأييد والتصحيح :

ان الرواة الموثوق بهم وغير الموثوق بهم يمكن وعلى حد سواء الا يؤيدهم او الا يصححهم الرواة الآخرون (« غلي جيمسن » في « فم الحصان » وهندرسن في رواية بيلو « هندرسن ملك المطر » او ان يؤيدوهم أو أن يصححوهم (« حاكم بالانترا » و « الصخب والعنف ») . وفي بعض الاحيان يكاد يكون من المحال الاستنتاج هل الراوي عرضة للخطأ او الى اي حد هو كذلك ، وفي احيان اخرى يجعل التعزيز الصريح او البينة المعاكسة الاستنتاج سهلا . ويجب الانتباه الى ان التأييد أو التصحيح يختلف جذريا اعتمادا على مسألة هل هو متوافر من الحدث، فيستفيد منه بذلك الراوي الفاعل في الالتصاق بالخط المستقيم أو في تغيير آرائه (« متطفل في الثرى » لفوكنر) ، أم هو متوافر ببساطة من

خارجه ، لمساعدة القارىء على تصحيح آرائه او تعزيزها ضد آراء الراوي (« السلطة والمجد » لغراهام غرين) .

ومن الواضح ان نتائج العزل ستكون مختلفة في الحالتين الى اقصى الحدود .

الامتياز :

يمكن للملاحظين والرواة الفاعلين ، سواء أكانوا واعين ذواتهم ام لا ، وجديرين بالثقة ام لا ، ومعلقين ام صامتين ، منعزلين ام مؤيدين ، ان يكون لهم الامتياز في معرفة مالايمكن ان يكون معلوما بالوسيلة الطبيعية او محدود بالرؤية والاستنتاج الواقعيين. والامتياز الكامل هو ماندعوه عادة المعرفة الكلية . ولكن هناك انواع كثيرة من الامتياز ، والعدد القليل جدا من الرواة « العارفين كل شيء » يسمح لهم بأن يعرفوا او يظهروا قدر مايعرفه مؤلفوهم .

ونحن بحاجة الى دراسة وافية لتنوعات الامتياز والتحديد ووظيفتيهما فبعض التحديدات ليست الا مؤقتة ، او حتى مازحة ، كالجهل الذي يفرضه فيلدنغ في بعض الاحيان على « الانا » عنده (كما حين يشك في قدراته على السرد ويتضرع الى ربات الآداب والفنون والعلوم طلبا للعون (« توم جونز » الباب الثامن ، الفصل الاول) . وبعضها اشد دواما على نحو وثيق ، ولكنه خاضع للتراخي الخاطف كاسماعيل الواقعي البشري المحدود عموما في « موبي ديك » ، الذي يستطيع كذلك ان يخترق حدوده البشرية حين تقتضي القصة ذلك (« يصير شجاعا ، ولكنه مع ذلك يطيع ، انها الشجاعة الاكثر حذرا ! تمتم آهاب » — من دون وجود احد يقص على الراوي) .

وبعضها مقتصر على مايسمح وضعه الواقعي بمعرفته (من الشخص الاول « هك فن » ، ومن الشخص الثالث ميراندا ولورا في قصص كاترين آن بورتر) .

واهم امتياز منفرد هو امتياز الحصول على رؤية داخلية لشخصية اخرى ، بسبب القوة البلاغية التي ينزلها هذا الامتياز على الراوي . وهناك غموض غريب في مصطلح « المعرفة الكلية » . والكثير من الاعمال التي تصنف عادة بأنها مسرودة دراميا ، وكل شيء فيها منقول الينا من خلال الرؤى المحددة للشخصيات ، تدعي لنفسها من المعرفة الكلية بالمؤلف الصامت مايدعيه فيلدنغ لنفسه تماما . وتنقيبنا الجائل في أذهان ست عشرة شخصية في رواية « بينما أرقد محتضرة » لفوكنر ، ونحن لانرى غير ماتحتويه تلك الاذهان ، قد يبدو بمعنى من المعاني غير معتمد على المؤلف كلي العلم . ولكن هذا النهج معرفة كلية ذات أسنان ، فالمؤلف الضمني يتطلب ايماننا المطلق بقدراته على النبوءة . وعلينا الا نشك لحظة في أنه يعرف كل ذهن من هذه الاذهان الستة عشر أو أنه قد اختار اختيارا صحيحا كم يكشف من كل منها . وباختصار ، فالسرد غير الشخصي ليس في الحقيقة قرارا من المعرفة الكلية ــ فمن غير الطبيعي ان المؤلف الحقيقي عارف بكل شيء كما كان دائما . ولو كانت الصنعة الواضحة عيبا ــ وهي ليست كذلك ــ لكان السرد الحديث له من العيوب ما لسرد ترولوب .

والطريقة الاخرى في الايحاء بالغموض نفسه هي النظر عن كثب الى مفهوم القص « الدرامي » . فبوسع المؤلف ان يقدم شخصياته في وضع درامي من دون أدنى تقديم لهم في الطريقة التي نعتقد في العادة انها درامية .

فجوزيف اندروز ، الذي كان قد سلبه اللصوص وضربوه ، حين تدركه مركبة سفر ، فان فيلدنغ يقدم المشهد بأسلوب لابد أن يبدو لبعض المعايير الحديثة غير درامي وغير مترابط . « ان البائس المسكين، المطروح على الارض زمنا طويلا ، قد بدأ لتوه يسترد وعيه حين مرت به مركبة سفر . والرجل المتطي الحصان الامامي الايسر ، بسماعه رجلا يئن ، اوقف خيله واخبر قائد المركبة بأن هناك رجلا مستلقيا في الخندق بالتأكيد ... واخذت سيدة سمعت ماقاله الحوذي ، وكذلك سمعت الانين ، تدعو قائد المركبة بلهفة ان يتوقف ويرى ما الامر . ونزولا عند طلبها امر الحوذي بالترجل ، والنظر في داخل الخندق . وقام بذلك ، وعاد .

« ان هناك رجلا يجلس منتصبا ، وهو عار كما كان حين ولد » .

ويلي ذلك وصف رائع ، من الصعب ان يستحق اسم المشهد ، تسجل فيه ردود الفعل الانانية لكل مسافر . ويشير محام شاب الى انهم قد يصبحون مسؤولين قانونيا اذا رفضوا ان يرفعوا جوزيف . « وكان لهذه الكلمات اثر محسوس في قائد المركبة ، الذي كان على معرفة جيدة بالشخص الذي كلمهم ، وانضم السيد العجوز الى العجوز بتقديم كوز من الجعة ليتناولها الرجل العاري مع طعام السفر اعتقادا منه ان ذلك الرجل يعطيه فرصا متكررة لاظهار ظرفه للسيدة ، الى ان وافق اخيرا وقد ارعبته تهديدات أحدهم من جهة ، ونبهته وعود الآخر من جهة اخرى ، وربما تأثر قليلا بالحنو على وضع المخلوق المسكين ، الذي وقف داميا ومرتجفا من البرد . » وما يكاد جوزيف يدخل المركبة حتى يستمر النوع نفسه من السرد غير المباشر لـ « المشهد » ، برحلات متكررة مهما كانت سطحية الى اذهان المجانين وجماعة المحتالين وافئدتهم

ويخمن بين الحين والحين عندما تبدو المعرفة الكاملة غير مستحسنة . وإذا كانت الدرامية هي اظهار الشخصيات وقد انهمك بعضها مع بعض دراميا ، واصطدم الموضوع بالموضوع ، واعتمدت النتيجة على حل الموضوعات ، فان هذا المشهد درامي . أما اذا كان ذلك لاعطاء الانطباع بأن القصة تحدث من تلقاء نفسها ، مع شخصيات موجودة في علاقة درامية قبالة المشاهد ، ولا تنفك المغاليق الا من خلال التلاؤم الاستدلالي بين الكلمة والكلمة ، والكلمة والفعل ، فان هذا المشهد غير درامي نسبيا.

ومن جهة اخرى ، يمكن للمؤلف أن يقدم شخصية من الشخصيات في هذا النوع الاخير من العلاقة الدرامية مع القارىء دون ان يزج تلك الشخصية في اية درامة داخلية على الاطلاق . وهناك قصائد كثيرة درامية بهذا المعنى وغير درامية بأي معنى آخر . « ليس هناك وطن للشيوخ ــ » من يقول ؟ أيقول بيتس أم « قناعه » . لمن ؟ لنا . كيف نعرف أنه بيتس وليس شخصية بعيدة عنه بعد كاليبن عن براوننغ في «كاليبن فوق ستيبوس» ؟ اننا نستنتج ذلك مما يكشفه التعبير الدرامي، والحاجة الى الاستنتاج هي ما يجعل الغنائي دراميا بهذا المعنى . وكاليبن، باختصار ، درامي بمعنيين ، فهو في وضع درامي مع شخصية اخرى ، وهو في وضع درامي ازاءنا . وقصيدة بيتس ليست درامية الا بمعنى واحد .

وغوامض كلمة درامية اشد تعقيدا في الرواية التي تحاول انتمسرح احوال الوعي مباشرة ، هل رواية « صورة الفنان شابا » درامية ؟ في بعض النواحي ، نعم . فلا يجري اخبارنا عن ستيفن . وهو موضوع علىالمسرح امامنا ، يسير الى مصيره ولا يحتاج الا الى مساعدات التعليقات المقنعة من مؤلفه . ولكن ليست اعماله ممسرحة على نحو مباشر ، وليس كلامه

الذي نسمعه خلوا من التوسط . فما هو ممسرح انما هو تدوينه الذهني لكل ما يجري . ونحن نرى وعيه وهو يعمل عمله في هذه الدنيا .

واحيانا يكون ما يدونه دراميا في حد ذاته ، كما حين يلاحظ ستيفن نفسه وهو يشعر بشعور الشخصيات الاخرى . الا ان القص نفسه ، التدوين الداخلي ، ليس دراميا الا بالمعنى الثاني . فالقص الذي يقدم إلينا عما يجري في ذهن ستيفن انما هو مونولوغ غير مشمول بأي سياق درامي متبدل . وهو قص لايخطىء ، واقل خضوعا للشكوك النقدية من مناجاة النفس الاليزابيثية النموذجية كذلك . ونحن نقبل ، باقتناع ، الزعم أن ما هو مسرود وهو يجري في ذهن ستيفن يجري حقا فيه ، أو بكلمات اخرى ، أن جويس يعرف كيف يعمل ذهن ستيفن . « ان مساواة صفحة كاتبه قد بدأت تمتد الى بياض متسع ، وقد ترصع بالنجوم وازدان بالبقع الصغيرة كالطاووس ، وحين ازيلت بقع علاماته ونجومها ، بدأ يطوي نفسه ثانية من غير انقطاع . والعلامات بظهورها واختفائها كانت عيونا تنفتح وتنغلق ، وكانت العيون التي تنفتح وتنغلق نجوما ... » من يقول ذلك ؟ ليس ستيفن ، ولكنه ، ولكنه المؤلف العليم بكل شيء والمعصوم عن الخطأ . والسرد مباشر ، وواضح انه لا يغيره أي سياق « درامي » ـ أي خلافا للكلام في مشهد درامي ، لا يفضي بنا الى الظن ان الافكار كانت تهدف الى أية نتيجة البتة . ونحن بذلك لسنا على علاقة درامية مع ستيفن الا بمعنى محدد ـ وهو المعنى الذي تكون فيه القصيدة الغنائية درامية (٩) .

---

(٩) انني مدرك ان مصطلحاتي الفنية تتباين مع استخدام جويس لمصطلحات «الثلاثي» و « الغنائي » و « الملحمي » و « الدرامي » . و « صورة الفنان » درامية بالمعنى الذي يستخدمه جويس ، ولكنها ليست درامية بغير ذلك المعنى .

الرؤى الداخلية :

اخيرا ، يختلف الرواة الذين يوفرون رؤى داخلية اختلافا في العمق وفي محور غوصهم . فبوسع بوكاتشيو ان يقدم رؤى داخلية ، ولكنها بالغة السطحية. وجين اوستن تمضي في العمق نسبيا من الوجهة الاخلاقية، ولكنها نادرا ما تتجاوز السطح سيكولوجيا . ومن المفترض ان كل الذين يعتمدون على سرد تيار الوعي يحاولون أن يغوصوا في العمق السيكولوجي، ولكن بعضهم يظل على عمد سطحيا في البعد الاخلاقي (١٠) وعلينا ان نتذكر ان أية رؤية داخلية مؤكدة ، مهما كان عمقها ، تحول مؤقتا الشخصية التي ينكشف ذهنها لراو ، وهكذا فالرؤى الداخلية خاضعة لاختلافات من كل الانواع التي وصفناها آنفا ، وهي اشد اهمية في درجة عدم الموثوقية . وبالحديث العام ، كلما ازداد عمق غوصنا ، ازداد تقبلنا لعدم الموثوقية من دون ان نفقد التعاطف .

---

(١٠) ان البحث في الوسائل الفنية الكثيرة التي يشملها المصطلح الفضفاض « تيار الوعي » قد ركز عموما على ما تؤديه من خدمة للواقعية السيكولوجية ، متحاشيا الاثر الاخلاقي من مختلف درجات العمق . وحتى النقاد غير الودين ـ مورياك في « الروائي وشخصياته » (باريس ، ١٩٣٣) ـ قد أشاروا عموما الى غموضها ، او افتقارها الى الضبط الواضح وخداعها الصريح ، لا الى تضميناتها الاخلاقية . وفي الكثير من الاحيان افترض كل من الهجوم والدفاع ان هناك وسيلة فنية وحيدة يمكن ان تحدد بانها جيدة أو رديئة ، في هذا الوقت ومن هذا الوقت فصاعدا ، لكذا وكذا من الاسباب العامة . ويستنتج ملفن فريدمن

Melvin Friedman (Stream of Consciousness (New Haven, Conn., 1955) .

انه « يكاد يكون من البديهي انه لا يمكن القيام بعمل اضافي من الطراز الاول على هذا التقليد » ، مادام المنهج معتمدا على « ذهنية أدبية معينة انقرضت مع جويس وفرجينيا وولف وفوكنر في شبابه » (ص ٢٦١) ، الا ان الاعمال التي يعالجها تستفيد من عشرات الانواع من تيار الوعي ، وبعضها الآن جزء راسخ من ذخيرة الروائي . ومن المحتمل ان يجد اكثرها استخدامات جديدة في المستقبل .

ان السرد فن وليس علما ، ولكن هذا لا يعني اننا محكوم علينا بالاخفاق عندما نحاول ان نصوغ المبادىء حوله . وهناك عناصر نظامية في كل فن ، ونقد الرواية لا يمكن ان يتجنب المسؤولية عن محاولة تفسير اوجه النجاح والاخفاق التقنية بالرجوع الى المبادىء العامة . ولكن نولنا ان نسأل على الدوام أين توجد المبادىء العامة .

وليس بالمذهل أن نسمع الروائيين المتمرسين يقولون انهم لم يتلقوا اي عون من النقاد حول وجهة النظر . وعلى الروائي في معالجته وجهة النظر ان يعالج على الدوام العمل المفرد : أية شخصية محددة سوف تخبرنا هذه القصة الخاصة ، أو هذا الجانب من القصة ، وبأية درجة من الموثوقية والامتياز وحرية التعليق وما الى ذلك . وهل سيعطي حيوية درامية ؟ وحتى اذا قرر الروائي للراوي مايتفق مع تصنيف من تصنيفات الناقد ـ « العالم بكل شيء » أو « الشخص الاول » أو « العالم المحدود بكل شيء » أو « الموضوعي » أو « الجائل » أو « الممحو » او اي تصنيف كان ـ فستكون متاعبه قد بدأت لتوها . وهو ببساطة لايستطيع العثور على اجابات عن مشكلاته العاجلة الدقيقة العملية بالرجوع الى تعبيرات من مثل أن « العليم بكل شيء هو النهج الاشد مرونة » أو أن « الموضوعي هو الاكثر سرعة وحيوية » . فحتى أشد التعميمات سلامة سيكون قليل الجدوى له في تقدمه في روايته صفحة صفحة .

وكما تظهر تدوينات هنري جيمس المفصلة ، يكتشف الروائي تقنيته السردية وهو يحاول ان ينجز لقرائه امكانات فكرته المتطورة . واكثر خياراته هي بالتالي خيارات في الدرجة لا النوع . واذا قررت الا يكون راويك كلي العلم فانك لا تقرر عمليا اي شيء . والسؤال الصعب هو : كم سيكون عديم الضمير ؟ وكذلك ، اذا قررت السرد على لسان الشخص الاول فانك لا تحسم غير جزء من المسألة ، ولعله الجزء الاسهل ، اي نوع

من الشخص الاول ؟ كيف يكون ممسرحاً تماما؟وكم هو مدرك ذاته بوصفه راويا ؟ وكم هو جدير بالثقة ؟ وكم هو مقتصر على الاستنتاج الواقعي ؟ والى اي حد يكون امتيازاً لتجاوز الواقعية ؟ وفي أية نقاط سيتكلم الحقيقة وفي اية نقاط لن ينطق حكما او حتى سيتفوه بالكذب ؟ لايمكن الجواب عن هذه الاسئلة الا بالرجوع الى امكانيات الاعمال الخاصة وضرورياتها، لا بالرجوع الى القصة عموما ، او الرواية ، او القواعد المتعلقة بوجهة النظر .

ليست هناك انواع مشكوك فيها من التأثير الذي يمكن للمؤلف أن يشير اليه ، فلو أراد ، مثلا ، ان ينشيء مشهدا اكثر تسلية او اثارة او حيوية او غموضا ، او لو أراد ان يبدع شخصية اكثر ودية او اقناعا، لامكن له ان يشير الى كيت وكيت من الممارسات ولكننا نستطيع أن نفهم لماذا سيجد الروائي في بحثه عن العون في قراراته ان ممارسة انداده اشد معونة له من القواعد المجردة في الكتب المدرسية : فالكاتب الحساس الذي يقرأ الروايات العظيمة يجد فيها مستودعا من الامثلة الدقيقة على مسألة كيف كان هذا التأثير ، المتميز من كل التأثيرات الممكنة الاخرى . يتضاعف بالاختيار السردي المناسب . وعلى الناقد في تعامله مع انماط السرد ان يسير الى الوراء ببطء دائما ، مشيرا باستمرار الى الممارسة المختلفة التي يمكن لها أن تصحح اغراءات التعميم . وبدلا من مصطلحنا الحديث « الوحدة الرابعة » ، وبدلا من القواعد المجردة عن التلاؤم والموضوعية في استخدام وجهة النظر ، نحن بحاجة الى تعليلات أشد خصوصية واجتهادا لمسألة كيف تروى الحكايات العظيمة .

وتتحول الآن الى رؤية اقرب لفنون السرد .

* * *

الرّواية كتأويل والتأويل كرواية

• بقلم : ناعومي سورث
• ت : محمود فلاحة

في مقالتها ضد التأويل المنشورة سنة ١٩٦٤ ابرزت سوزان سونتاج Susan Sontag فكرة « الشكلانية الجديدة » neoformalism ، وهي موجة جديدة من النقد الفرنسي كانت على وشك اجتياح الدوائر اللغوية الحديثة ، محدثة فوضى عارمة في الاوضاع التأويلية والتفسيرية التي تقف في طريقها . وانا ، ومن اجل تقديم الحالة والوضع الراهنين للتأويل – اي العمل التأويلي في اعقاب البنيوية Structuralism ، اود ان استذكر باختصار شديد النقاط الرئيسية في مقالة سونتاج لانها لا تزال ، حتى يومنا هذا ، تحتفظ بجديتها الجدلية . فما يجب ان يلحظ اولاً هو تعريف مونتاج للتأويل ، لان تهجمها على التأويل مبني على هذا التعريف: « ان مهمة التأويل هي في الواقع ترجمة ، فالمؤوّل يقول : انظر ، الا ترى ان حرف (س) هو حقا ، أو يعني حقا ، حرف (أ) ؟ وان حرف (ي) هو حقا حرف (ب) ؟ وان حرف (ز) هو حقا حرف (س) ؟ (١) » . وهكذا، وبعد ان تحيل التأويل الى واحد فقط من مقبولاته ، تتابع سونتاج لتشحنه بالتخفيضية والاختزالية reductionism (ومن عجب ان

هذا الاتهام نفسه يوجه كثيرا الى البينيويين ومعادلاتهم الجبريـة وحساباتهم العشرية) فتقول : « فان تؤول يعني ان تفقر العالم وتستنزفه من أجل أن تقيم عالم المعاني الظل (٢) » .

وتستشهد سونتاج ، كمثال رئيسي على تخريبات التأويل ، بمصير واحد من اشهر ضحاياه هو كافكا الذي « أخضع عمله الى استلاب جماعي من أكثر من ثلاثة جيوش من المؤولين (٣) » . وجيوش الليل هذه هـي الماركسيون والفرويديون والمسيحيون . ولا ريب ان اختيـار سونتاج لكافكا امر حتمي لانه المحك لاي تاريخ مستقبلي أو اجتماعي للتأويل في عصر النقد ، فالاغواءات الغريبة لنصوص كافكا « الهستيرية » قد أدت الى عجب النقاد ودهشتهم ان لم يكن الى « يأس المعلقين (٤) » . كتب ثيودور أدورنو Theodore Adorno : « ان كل عبارة من كافكا تقـول : أوّلني وفسّرني (٥) » . كما أن ايريك هيللر Erich Heller يبدي ملاحظة مماثلة اذ يقول : « وفي حال كافكا ، وبخاصة روايته « المحاكمة » ، فان القسر على التأويل هو في أشد حالاته ، كما انه جد قوي كقوة الاستمرار في القراءة حين يبدأ المرء بها . . ان هناك طريقة وحيدة لينقذ المرء نفسه من مشكلة تأويل « المحاكمة » وهي عدم قراءتها (٦) » . لذا لا بد لاي سرد للاستراتيجيات التأويلية من أن يأخذ في اعتباره « حالة كافكا » ، وهـذه الدراسة ليست استثناء .

ان التأويل ، وهولا يتطلب معادلته ومساواته بالترجمة او ان يؤدي الى افقار النص ، كان موقف رولان بارثي Roland Barthes الـذي سأصفه بأنه « التأويل العالمي » . وهكذا ، فهو في مؤلفـه ٥/٢ يقترح تعريفا للتأويل يختلف اختلافا كليا عن التعريف الذي استشهدنا به مـن قبل ، اذ يقول : « ان تأويل نص لا يعني اعطاءه معنى (مؤسسا أو حرا) وانما على العكس ، فهو يعني من اي جمع هو مصاغ (٧) » .

فاذا كان تعدد المعاني يشكل نسبيا ، الجواب البسيط عن الحجة التخفيضية فان التأويل لابد ان يستجيب الى القسم الثاني والاكثربنائية من مقالة سونتاج ، والذي يدعو الى الدراسة الموسعة « للاحاسيس الشعرية في الرواية » : « فوظيفة النقد يجبان تكون اظهار كيفية ماهيتها رغم ان ماهيتها تكون هي ، بدل اظهار ماتعنيه (٨) » . وهنا يثور السؤال التالي : فعلى اساس ما نعرفه الآن بعد الثورة كما هي ، هل الاحاسيس الشعرية ، والتأويل والوصف والتفسير متبادلة الانغلاقية ؟ وهل متابعة « الكيف » لا تتفق ومسألة الـ ماذا ؟ وهل توكيد البنيويين على حرفية النص واولوية النموذج اللغوي ، في فهمنا الرواية ، يشكل نهاية « التأويلية » ؟ وجوابي ، وأمام مطرد تزايد الادلة ، هو « لا » بلا تردد . ومن المفارقات ان المعتقد النقدي التقليدي ، بمبادئه المعادية للتأويل او التأويلية ، قد وفر زخما جديدا للتأويل العصري ، ويمكن أن تسوى هذه المفارقة اذا تدارس المرء امثلة التطبيق لدى البنيويين ، لا مجرد نظرياتهم ، اي قراءاتهم الفعلية للنصوص مثل القصائد الشعرية الاصلية ، اذ أن جيرار جينيت Gerard Genette وتشيفيتان تودورف Tzvetan Todorov قد ركزا اهتمامهما ، باستمرار ، على التعليقماوراء اللغوي المرتبط بالنصوص نفسها ، فيميلان من ثمة الى جعل المؤلفين الذين يدرسانهم (مثل بروست في كتاب جينيت Proust et le langage Constant (٩) » أو كونستان في كتاب تورورف Le parole selon Constant) يبدون كأنهم لغويون سوسريون Saussurian قبل ان يكونوا أدباء .

والآن ، ومن فكرة ان الرواية تعي ذاتها وتنعكس على تمثيلهامشاهد الكلام ، الى فكرة ان الروايات تمثل ايضا وتنعكس على التأويل كأداء ، وهذا ما يجعلها تبدو انها تحرز تقدما . . . من هذه الفكرة الى تلكالفكرة

ليس ثمة من سبيل آخر يتم سلوكه . وباختصار ، فان ادخال دراسة الاعراض الى ميدان النقد الادبي قد دفع بنا الى أن الروايات ليست فقط عن الكلام والكتابة (الترميز Encoding) بل عن القراءة ، واعني بالقراءة حل رموز كافة أشكال العلامات والاثارات فاذا لم ينظر الى التـأويل على انه شيء يصنع من أجل الرواية ، بل شيء يصنع في الرواية ، فستصبح معارضة التأويل آنئذ موقفا يستحيل الدفاع عنه لانه سيكون معادلا لرفض قدر كبير من الروايات الحديثة لان التبيين ، بل لفت النظر، يتعلق بالتأويل : اي تبيين مدى المضمون الروائي وحدوده وضروراته واحباطاته. والناقد ، بمعالجته ما ادعوه خيالات التأويل ، يجد نفسه الى حد ما في وضع جوزيف ك . Joseph k. ، « اذ لم يتح له الآن خيار قبول المحاكمة او رفضها ، فقد كان في قلبها وعليه أن يحمي نفسه(١٠) » . والحقيقة ان الناقد ، وقبل ان تتكون الصورة لدى جوزيف ك. بوقت طويل ، كان في راي عالم النفس الفرنسي اندريه غرين André Green قد امتطى السفينة الصالحة لمشروع التأويل ، فضرورة التأويل هي الدرس المستقى من اسطورة أوديبوس : « اذ ان التأويل ليس فقط حقلا للممكن وانما التزام . والصلة بين الموضوع وواضعه تؤسس حقلا للالتزام الموضوعي (١١) » .

ان التحول من وهم خيار التأويل الى الاعتراف بالاضطرار للتأويل يتطلب ادخال مصطلح ليس جديدا تماما (فقد استخدمه شارلز ساندرز بيرس Charles Sanders Peirce بقرينة مختلفة تماما) ، ولكنه سيعمل على التمييز بين نمطين من المؤولين :

أولهما الناقد المؤول ، وسوف استخدم له مصطلح المؤول interpreter ، والثاني الشخصية التأويلية ، وسأشير له منذ الآن

بمصطلح المفسر interpretant (١٢) . وهذا ، وليس امرا عرضيا او صدفة ان هذا المصطلح يستدعي مصطلح « محلل نفسي » analysand ، لان الوضع التحليلي النفسي مشابه لذاك الوضع الذي نوجزه ، فكلاهما (على الاقل) يتضمن نشاطا تأويليا مزدوجا ، اي التأويل بالقوة الثانية . وبالتسلسل المراتبي فان المفسر يقع في مرتبة اعلى من « الراوي (١٣) » .

و « جمهور القراء الخياليين (١٤) » ، او اي نمط آخر من « القراء الآخرين المفهومين ضمنا (١٥) » ، وذلك من ناحية ان هذا « المفسر » لايساند الممثل او التركيب المسرحي او الشخصية الباهتة بل يتعايش ، بدل ذلك ، مع الراوي بصيغة المتكلم او البطل الرئيسي للرواية . ولو كان هنالك ميزان حرارة لقياس المسيرة الذاتية النرجسية التي تبعثها المؤلفات الادبية فان خيالات التأويل سوف ترفع من مؤشر الحرارة فيه ، اذ ماذا يمكن ان يريح المؤول ويبعث البهجة في نفسه اكثر من رؤية المفسر ، وهو صورة المؤول العاكسة ، وهو يومض فوق الصفحة المطبوعة فيعكس اضطراباته وانتصاراته ؟

ومع ذلك فان العلاقة بين المؤول والمفسر ليست سهلة ، فاغراء (المسيرة) الذاتية النرجسية فقط تزيد من الصعوبة على المؤول كي يحتفظ ببعده عن المفسر . على ان اهتمامي هنا ليس بالتوافق (المستحيل القاتل) بين المفسر والمؤول (نقل المؤول المعاكس ، وهو مفهوم نستعيره من سيرج دوبروفسكي Serge Doubrovsky (١٦)) ثم تتابع التناظر التحليلي » بل ان اهتمامي ينصب على مفترض بسيط ، وهو ان المؤلف يحاول ، عبر المفسر ، ان يخبر المؤول شيئا عن التأويل ، وهذا المؤول يحسن صنعا . اذا أصغى وسجل الملاحظات .

ان مفسري الروايات كثيرون جدا ، لذا يكون مطلوبا منذ البدء اقامة نوع من التصنيف للتعامل معهم ، وما يلي هو محاولة في ذلك الاتجاه

ان منهجي غير تزامني : فالمفسرون الثلاثة الذين اقترحهم للدراسة يمثلون ثلاثة أجيال من أبطال الرواية ، وقد اختيروا لتبيان ان تعاقبات التأويلات في زمننا تكرر دائما تعاقبات المفسرين حتى نهاية القرن . وما يحكم تصنيفي معياران هما « الكم » و « الكيف » ، اي ، وبكلمات أخرى ، كم كانت قليلة او كثيرة مشاركة المفسرين ؟ وماذا كانت النتائج ؟ وكم كانت درجة النجاح ؟. ومن اجل الملاءمة فان المؤلفين الذين سأعتمد على مؤلفاتهم يقدمون أوراق اعتماد تأويلية خالية من الاخطاء ، وهؤلاء هم جيمس James وبروست Proust وبالطبع كافكا Kafka

جيمس ، او المفسر كفنان شاب :

ان « شخصياته الرئيسية او التي تستجلب التركيز(١٧) » هي دائما ، وبصورة أخاذة فعلا ، مرتبطة بالمغامرات التأويلية ، وهذه الحقيقة يجب الا تفاجىء حتى أكثر القراء عرضا لروايات جيمس ومقدماته . وقد يبدو اعتباطيا وكيفيا اختيار اي من روايات جيمس أو اقاصيصه لتمثل رواياته الخيالية القابلة للتأويل ، على انني اشعر ان اختياري لأقصوصة « في القفص » In the Gage « القصيرة ولكن الهامة (١٨) » تجيز حقيقة ان الافعال جميعها فيها قد اختصرت الى واحد وهو التأويل . ان « في القفص » قصة شابة مجهولة مغفلة الاسم تعمل في مكتب بريد في منطقة راقية في لندن .

وأثناء مجريات الاحداث او عدمها تأخذ تهتم بأحد زبائنها هو الكابتن ايفرارد Everard . والحقيقة ان اهتمام هذه الفتاة الشابة بعلاقة ايفرارد الغرامية مع الليدي ابردين Aberdeen كان شديدا حتى انها ارجأت زواجها من السيد مدج Mudge البليد كي تكون في عملها ساعة حاجة الكابتن ايفرارد اليها . ان مايجعل بطلة هذه الرواية شخصية

مثالية للتاويل هو ان نشاطاتها التأويلية تتكيء فقط على الاشارةالمكتوبة وعلى المجتمع الرفيع كما هو مرسوم في الرسائل التي تمـر يوميـا عبر قفص . ويضاف الى ذلك ان الرسائل التي تتعامل معها هي بالتحديـد « رمزية » وغير كاملة : « فكلماته كانت ارقاما ليس الا ، لاتنبئها بشيء، وحين يمضي لم تكن تعرف اي اسم او اي عنوان ، او تفهم اي معنى(١٩) . ان النشاط التأويلي المفرط كهده البطلة يتناسب بشكل مباشر ،معندرة قطع المعلومات الحيوية : « فحين لم تجد الاجابات . . الحت اكثر فأكثر على حكاية غرامها بسبب كمية التصور نفسها التي تطلبتها الحكاية » . (المصدر السابق ، الصفحتان ١٨٤ ــ ١٨٥) .

ان الهام في هذا المجال هو أن التأويل مرادف للتصـور ، نشـاط « خلاق » اكثر منه نشاطا نقديا ، فالشابة غير قانعة فقط «بالترميز» وبحل الرموز ، بل هي تستمتع بملء الفراغات وتجميع الاجزاء،اي هي، باختصار ، تستمع باضافة شيء من ذاتها الى النصوص المليئة بالاخطـاء والتافهة غالبا والتي تتوفر لها .

أما متعتها فليست ايجاد «الشكل في السجادة» ولكن نسج القماش كله ، « وهكذا ،وبوضوح ، فان ماتستبقيه يبرز بروزا كبيرا ، فهي تقتنصه وتمسك به وتطيل النظر فيه ثم تدخله في النسيج (المصدر السابق ، الصفحة ١٩٠) . وعلى ذلك ليس ثمة رواية للتأويل سوف نحللها تكون اكثر قابلية من هذه للتأويل وارتباطا بنسيج الحكاية . ان نتيجة هـذا التصور الجامح « قصص ومعان لانهاية لها » (المصدر السابق ، الصفحة ١٨٩) . والحقيقة ، وكما هو وارد في اقصوصـة « في القفص » . ان التأويل هو دائما في خطر افساح المجال امام المبالغة في التأويل والتضخيم وتخفيض المعنى وانقاصه : « فكل شيء ، وبقدر ما اختاروا ان يدرسوه، قد يعني لاشيء تقريبا » (المصدر السابق ، الصفحة ٢٠٥) .

وهكذا تعم هذه النزعة جدا حتى ان السيد مدج ، صاحب المتجر ، يتأثر بها أو تصيبه العدوى منها : « فالسيد مدج نفسه ينزع فعلا ، وكعادته ، الى تفحص الاسرار والاشياء الغامضة ، والى ان يرى ، كما هو احيانا ، امورا كثيرة في الاشياء ... » (المصدر السابق) الصفحتان ٢٢٨ ـ ٢٩) .

لقد كان جيمس ، بالطبع ، جد واع المشكلات المتأصلة في التأويل المفرط في حالة « في القفص » بعامة او بخاصة . وهكذا يعترف في مقدمته لاقصوصة « في القفص » « ان روحي المركزية هي ، في الحكاية ، للاحتمال وانا أجيز ، بحماسة شديدة ، تركيز التكهن والنبوءة . ولكن ، وبدون هذه المبالغة ، فان الظاهرة المذكورة بتفصيل سوف تفتقر الى مبدأ التماسك (٢٢) » على ان هبة « التكهن والنبوءة » الخارقة للطبيعة هذه لاتتحدى فقط قوانين الاحتمال بل تقلل من اهتمام القارىء .

ويلحظ جيمس ، في مقدمة رواية « الاميرة كاساما سيما » Princess Casamassima ان لاشيء سيكون أكثر بلادة وبهوتا من حوليات annuals « آلهة الاغريق المعروفين » على جبل أوليمب « لذا فان القارىء اليقظ هو ، غالبا ، الذي يحذر كاتب الروايات من جعل شخصياته قابلة جدا للتأويل وسط اختلاط المصير وتشوشه ، أو ان تكون ، بكلمات اخرى ، بارعة الى حد الافراط أو يصعب التنبؤ بها (٢١) » . ان استراتيجيات جيمس ، المحكمة والمدروسة جيدا ، لتزويد نصوصه المؤولة بحقنة صحيحة من التحيير والاذهال للمحافظة على اهتمام القارىء ، معروفة تماما ولا حاجة لتكرارها هنا . ولكن جيمس ، في حالة الشابة بطلة « في القفص » يلطف ويخفف من النصر التأويلي الذي سجلته هذه البطلة بجعلها تكتشف ، في النهاية كم ضللتها الحقائق

الاساسية لغراميات الكابتن ايفرارد . وبعد جميع «نظرياتها وتأويلاتها(٢٢)» وجدت ، لدهشتها وخيبة املها ، ان معرفتها بموضوعها التأويلي سلسلة من الرواة غير الموثوقين ، لذا ليس ثمة من تأويل بدون تلطيف وتعديل : « فهي قد تسمع عنه ، بعد ان فقدته الى الابد ، من خلال السيدة جوردان التي اتصلت به عبر السيد دريك والذي وصل اليه بدوره من خلال السيدة برادين (المصدر السابق ، الصفحة ٢٦٣) .

بروست ، او افعلها بطريقة سوان Swan

ان اية مناقشة للتأويل في كتاب « بحثا عن الزمن الضائع A la recherche de temps perdu يجب ان تبدأ ببعض الذكر لكتاب جايل ديليز Gilles Deleuze : بروست والاشارات Proust et les Signes حيث يذكر صراحة ، ومنذ البدء ، ان موضوعه هو : « البحث من خلال التأويل (٢٣)» . وما أثار اهتمامي ، كنظرة متبصرة بخاصة ، في كلمة ديليز هو الحاحه على « عنف الاشارة » ، اي الآلية التي تحرك آلة التأويل :

فالموضوعة الكبيرة للوقت ، والذي عثر عليها ، هي هذه : ان التحري عن الحقيقة هو المغامرة المتعلقة بالالزام غير الارادي ، فالفكرة ليست شيئا بدون امر يلزم على التفكير او يسبب لها عنفا . وفي مكان آخر يلحظ أن: « مصادفة اللقاءات واكراه الالتزامات هما الموضوعتان الاساسيتان عند بروست(٢٤) » .

وجد لديليز العذر في مناقشة ان الشخصيات لدى بروست تعمل تحت وطأة « الكبح التأويلي » بدل ان تدفعها ، كما في جيمس غريزة التأويل ، فان مفسري بروست الالزاميين والقسريين يقعون في منتصف الطريق بين « المغامرين الذاتيين » للقرن التاسع عشر بتصوراتهم «النافذة

والمروعة » وبين مفسري كافكا في القرن العشرين بنقائصهم التأويلية الفردية .

ومن اجل اختبار موضوعة ديليز وفائدتها سندرس حالة سوان في رواية « غرام سوان » . فمنذ البداية يقدم سوان لنا على انه يعاني من حالة عقلية شاذة ورثها عن والده ، فهو غير قادر على الغوص الى اعماق الاشياء وبخاصة الكريهة منها ، وحين يحدث قد تصبح مايشار اليهاعادة « المراة الملازمة » عانى سوان من نوبة مرضيـة شاذة لعلته الموروثة: « فهو لم يتمكن من تعميق هذه الفكرة لان هجمة من كسل الفكر ،والذي كان بالنسبة له فطريا ، تأتي متقطعة وربانية ، وقد جاءت في تلك اللحظة لتطفىء كل نور في ذكائه مثلما يقطع النور عن بيت حين تعم الانارة كل مكان (٢٥) » .

هذا ، ويواصل سوان اظهار عجزه العقلي الشاذ خلال المراحل الاولية الصحية من علاقته الغرامية مع أوديت . وعلى حين ان بطلة جيمس تعاني من فراغ رهيب فان سوان يظهر فراغا غراميا ، وبينما تسعى الشابة لملء الفراغات يعمل سوان على تهذيبها وصقلها : ان البورجوازي الثري الخبير بالحياة والناس يفتقر ، افتقارا جد محزن ، الى الصفة التي تمتلكها الشابة بوفرة ، وهي ملحق التصدر وتتمته.

ان غيرة سوان تشكل نقطة انعطاف حاسمة في نشاطاته العقلية والغرامية ، فهو مدفوعا ، بكبح جنسي ، يصبح منتبها جدا لادق التفاصيل في سلوك اوديت ، كما ينتقل من اللامبالاة الى جنون الارتيـاب بسبب الغيرة . قد شكل هذا الجنون بالطبع نوعا من الهوس المزدوج بالنسبة للمفسر . على ان سوان يبقى ، رغم هذا التصعيد في النشاط التأويلي، غير مناسب للتأويل ، فهو ليس فقط الفنان الفاشل الذي صور دائما،

بل الناقد افاشل ايضا ، ويمكن وصف كسله وخموله الفطريين بعبارات بلاغية مثل الافراط في الاعتماد على المجاز (قارن ولع الراوي بالمجاز): « وسوان ، شأنه شأن كثير من الناس ، كان كسول التفكير وعاجزا عن الابتكار . وكان يعلم ، كمعلومة عامة ، ان حياة المخلوقات مليئة بالمتناقضات ولكنه كان يتخيل ، من أجل كل مخلوق على حدة ، كل جزء من حياتـه هو ، وكان يجهل انها مماثلة للجزء الذي كان يعلمـه ، كما كان يتخيـل تصرفاتهم معه مستعينا بما كانوا يقولونه له » . (المصدر السـابق ، الصفحة ٣٥٩) .

ويتقلب سوان بين موقفين متساويي التطرف ، فاما رفض التأويل واما القسر عليه ، وذلك لانه عاجز عن تصور الفرق بين المعلوم (المرئي) وبين غير المعلوم (الخفي) ، وبين الجزء وبين الكل ، وبـين الارتباط بالكل أو الارتباط بلا شيء .

وحين تلقى رسالة مسمومة مليئة بالحقد والخبث تعدد ماضي أوديت الجنسي الشنيع ونزعاتها وميولها الكريهة لم يستطع ان يعرف أيا مـن اصدقائه كتب رسالة كهذه ، ولكنه ، وبعد ان أمعـن الفكـر ، قرر أن اصدقاءه جميعهم قادرون على كتابة مثلها .

واخيرا فان العديدين من أمثال سوان يقعون ضمن هذا الاتجاه في المبالغة بالتأويل ، رغم ان الحقيقة كانت دائما تزيد على التأويل، فرواية « غرام سوان Amour de Swan تنقسم في الواقع الى قسمين متساويين: ان سوان ٢ Swan II هي قراءة وشرح لقسم سوان ١ Swan I ، ويكفي مثال واحد لتصوير الصلة بين البنية والتأويل ، أي مدى التأويل المختلف ضمن نظام التسلسل الروائي ، ففي القسم الاول من علاقته يتلقى سوان رسالة من أوديت كتبت على ورقة باسم مقهى la Maison Dorsée وجاء فيها : « ياصـديقي ، يدي ترتجف بقوة تجعلني لا أكاد أتمكـن مـن

الكتابة » (المصدر السابق ، الصفحة ٢٢٥) . وهذه الرسالة هي من أثمن ممتلكات سوان . وبعد وقت طويل ، وفي سوان ٢ ، وحين أوشكت العلاقة الغرامية على الانتهاء ، تخبر أوديت سوان انها لم تكن قط في مقهى la Maison Dorsée ذلك اليوم ، ولم تكن العواطف في تلك الرسالة غير مخلصة فقط بل ان « ترويسة » الرسالة التي كتبت على ورقتها كانت كذبا أو تضليلا . ان ربط بروست مابين ذلك الرجل الذي لايعرف الريبة او الشك وبين تلك المرأة التي لاتقول سوى الاكاذيب ، يعمل فقط على تضخيم معضلة التأويل.

ومن المفارقات ان بروست ، وفيما اعتبر لفترة طويلة اكثر فقرات « بحثا عن الزمن الضائع » التقليدية ، طمأنة ، صوّر شخصية عصرية اخاذة هي الاولى في وصف طويل ادعوه صف المفسرين المترددين ، وسوان هو السلف البعيد للسيد ميرسو (Meursault) غريب الكاتب (كامو Camus) والذي تنقسم روايته ايضا الى جزئين متساويين ، فالجـزء الثاني يشكل التأويل أو هو تأويل للاحداث في الجزء الاول . وكما ان غيرة سوان تعلمه الشك والارتياب وترغمه على قهر حساسيته وتجاوزها الى التأويل فان تجربة ميرسو تفرض معاني على الافعال والملاحظات التي كان ينزع ، نزوعا قويا جدا ، الى اعتبارها تافهة بلا معنى . والفـروق الواضحة بين تردد سوان وبين تردد ميرسو ، وهي فروق ليست فقط بالدرجة بل بالنتيجة ، يمكن تفسيرها جزئيا على الاقل بكلمتي جوزيف ك . خول « المحاكمة » (The Trial) : وهما « المفسر الفاشل » .

كافكا ، او موت المفسر :

في عالم كافكا الخيالي يجد المفسر نفسه في وضع اسوا جدا من كلا وضعي بطلة جيمس الشابة او لوتوريو Lothorio الهرم بطل بروست ، اذ ان شارلز بيرنهايمر Charles Bernheimer وصفـه بما يلي : « ان

المعنى الوجودي المتضمن للتأويل الفاشل هو الموت(٢٦) » . وأسارع هنا الى تبيان ان فشل (ك) **التأويلي القاتل ليس نتيجة التردد في التأويل،** بل هو على العكس ، اذ ما ان يبدأ (ك.) في محاكمته حتى يبذل جهدا حاسما ، ان لم يكن ناجحا، لتحليل العلامات التي يراها والاشارات التي يتلقاها . ولكن القاعدة السائدةفيعالم المحاكم هيالرباط التأويليالمزدوج: فالحاجة المطلقة للتأويل تسير جنبا الى جنب مع المستحيل الكلي لجعل التأويل صحيحا . ان العلامات جميعها غامضة غموضا لاسبيل الى معالجته ، على حين ان العلامات او الاشارات التي أخطأها سوان او غلط في قراءتها سوف تستخرج معناها الصحيح الذي كان مخفيا . ويواجه (ك.) مرة بعد أخرى علامات معلقة بين معنيين متعارضين ولكنهما مقبولان ظاهريا « فالقاضي المحقق الجالس هنا الى جانبي كان قد اشار الى احدكما اشارة سرية ... ولا اعرف اذا كانت الاشارة قد عني بها اثارة الاستحسان او الاستهجان . والآن ، وقد أفشيت سر المسألة قبل الاوان فانني اتخلى عمدا عن كل امل في معرفة دلالتها الحقيقية(٢٧) » .

ان عجز مفسري كافكا عن حل رموز لغة العلامات قد انعش قيام نشاط محموم من جانب كثير من مفسريه ، وهذا لايشكل اية مفاجأة ، فعند هذا المفصل في التاريخ الادبي يبدأ التمييز بين المفسر وبين المؤول لانتاج المردودات الذاتية المتناقصة ، ويشعر المؤول انه مرغم على المزيد من العمل لئلا يعاني من مصير المفسر المؤلم . وما يبعث على الدهشةأن المؤولين ، في توقهم الى ولوج الثغرة العلاماتية ، قد ابدوا قليل انتباه الى « المجاز(٢٨) » الصحيح للتأويل الذي تشكله نصوص كافكا . وليس ثمة من مكان استغل فيه هذا الانتباه أفضل من قراءة الفصل قبل الاخير من « المحاكمة » وعنوانه « في الكاتدرائيـة » In the Cathedral حيث

حيث يتعرض (ك .) ، لهجوم وابل من العلامات المبهمة : لغة أجنبية (الايطالية) ولغة تصويرية (نقوش المذبح) ولغة ايحائية (القندلفت) واخيرا لغة الكاهن المتناسقة .

ويناظر كل عرض من الاعراض شكليات الكارثة والكرب التأويلي : فكل نظام علامات يأتي مزودا بجهاز اخفاقه .

وفي مثل « الايطالي الغامض » (المصدر السابق) الصفحة (٢٠١) لايواجه (ك .) التحدي التأويلي الاول آنئذ ، اي التأويل كترجمة ، بسبب الثغرة بين « الكفاءة » اللغوية المكتسبة و « اداء » المتكلم المحلي. ولم يستطع (ك .) ، على رغم معرفته بتراكيب اللغة الايطالية ومفرداتها، ان يفك رموز حديث الشخص الايطالي : « فهو يستطيع فهمه تماما حين يتكلم ببطء وهدوء ، ولكن قلما يحدث هذا ، فالكلمات كانت تتدفق من فمه كالسيل ، وكان يقوم بايماءات محببة من رأسه كما لو انه يستمتع بدفق الكلام . وعلاوة على ذلك كان ينحدر الى لهجة لم يكن ك. يعرفها اهي ايطالية ام لا ؟ ولكن المدير كان يستطيع فهمها والتحدث بها » (المصدر السابق ، الصفحة ٢٠٠) .

ان التناقض الجلي بين اضطراب (ك.) وهدوء المدير يعمل على توكيد حقيقة عدم وجود شيء مبهم حقيقي في حديث الايطالي ، بل ان هذا الحديث لم يكن غامضا . ومع ذلك فهو مبهم وعويص كليا على (ك.)، وتزيد في غموضه سلسلة من العوائق : « فقد اتضح للسيد (ك.) ، ان فرصة الاتصال والتحادث مع الايطالي ضئيلة لان فرنسيته تصعب متابعتها ، ولا فائدة من مراقبة شفتيه لفهم الكلمات لانهما كانتا مغطاتين بشاربين كثين (المصدر السابق) . وما يؤكد عليه في هذا المشهد هو افتقار (ك .) المميز للتهيؤ والاعداد ، فهو دائما يؤخذ على حين غرة ،

وتربكه فجوة خفية تبدو بين ماهو على استعداد لتأويله وبين الاشارات التي يتلقاها فعلا .

ان افتقار (ك .) الى التعلم من الكتب يؤكد مأزقه التأويلي الثاني آنذاك وهو خطؤه وسوء فهمه في الكاتدرائية ، رغم خبرته الاكيدة في في تاريخ الفن .

كان تقييمه للنقش خلف المذبح أدنى من المستوى المطلوب :

١ ـ ان أول شيء أدركـه (ك .) جزئيا بالتخمين كان فارسـا ضخما متسربلا بالدرع على الطرف الخارجي للصورة .

٢ ـ وهو يستند على سيفه المثبت في الارض العراء الا من ورقة عشب أو ورقتين .

٣ ـ وبدا كأنه يراقب بانتباه شديد حدثا ما يدور أمام عينيه .

٤ ـ وما أثار الدهشة أنه وقف جامدا جدا من غير ان يقترب منه.

٥ ـ وربما أرسل الى هنا ليحرس المكان .

٦ ـ ودرس (ك .) ، الذي لم ير صورة منذ وقت طويل ، هذا الفارس لفترة طويلة رغم أن الضوء الاخضر المنبعث من المصباح الزيتي جعل عينيه ترمشان .

٧ ـ وحين مرر المصباح فوق بقية نقش المذبح اكتشف أنها صورة المسيح وقد سجي في الضريح ، وهي رسم حديث الى حد ما وتقليدي في الاسلوب (المصدر السابق ، الصفحة ٢٠٥) .

تعطينا هذه الفقرة تقليدا جليا للتأويل كما مارسه مفسرو كافكا ، وهو عملية تمر بالمراحل التالية :

١ ـ المراقبة / الوصف ، المفتونة بمحيط النقش (١ و ٢) .

٢ ـ التأويل (الافتراضي) للتفاصيل (٣) .

٣ ـ إنتقال التأويل الى الرواية الخيالية (ادخال عنصري الصفة الدنيوية والحافز) (٤ و ٥) .

٤ ـ الانكماش الارتجاعي للتسلسل كله (المراحل ١، ٢، ٣) (٦ و ٧) .

ولكن ، اذا كان هذا كل مانراه في هذه الفقرة ، سنكون مثل (ك.) على مقربة من الفكرة ، فما عندنا هنا ليس فقط تقليد طريقة عمل المفسر ، اذ لدينا (ك.) وهو ينظر الى الفارس الذي يتطلع الى شيء نكتشف أخيرا انه المسيح وقد سجي في الضريح . فهذا التعمق ، الذي يأخذ بالانفاس ، في المكان المرئي يستذكر سلسلة من العوائق التي تمنـع (ك.) مـن الاتصال والتحدث مع الايطالي وتنبىء بالبنية المزركشة للرواية .

ويمضي (ك.) ، بدءا بالافراط في تأويل تفصيل غير هام نسبيا ، الى خطأ تأويل الايماءة ، وهي عموما أقل العلامات والاشارات غموضا في رواية كافكا : « وظل الشيخ يشير الى شيء ، ولكن (ك.) أحجم عمدا عن النظر حواليه ليرى الى أي شيء كان يشير . وهذه الايماءة لم يكن لها من غرض سوى جعل (ك.) يرتعش (المصدر السابق ، الصفحة ٢٠٦) . لقد كان هدف الايماءة بالطبع نقيض ماعزاه (ك.) اليها : اذ كانت توجه (ك.) الى الكاهن على منبره ، وآنذاك لابد من ان رؤية هذه المواجهة الشهيرة مع الكاهن ضمن قرينة هذا الخيط من الاخفاقات التأويلية ، ولا يمكن لهذه القراءة القرينية المصغرة (٢٩) الا ان تعطي نتائج تختلف عن الطرق القرينية المضخمة او المصغرة التي كانت تقليديا هي السائدة . ان شخصية الكاهن تظهر نفسها في هذه النقطة الحاسمة من النص كي

توجه (ك.) لافي أساليب القانون بشكل عام بل في أساليب التأويل .
واذا نظر الى المسألة ضمن هذا المنظور فان المعاني الممكنة من هذه الحكاية
« أمام القانون يجب الا تؤرقنا ، اذ ماذا يهم النقاش التلمودي الذي
تلاها ، فالدرس الذي أفاد منه (ك.) ليس القراءة المجردة للحكاية
والتأويل « الصحيح » لكنه مختلف تماما :

فالحقيقة الحاسمة هي ان الحكاية تقترن بتأويلات الملقين ، اذ
لايمكن فصل التأويل عن الرواية الخيالية . فأداء الكاهن ، حتى حين كان
يتكلم ، كان تأويلا ، فقد قال (ك.) فورا بعد أن جذبته الحكاية بقوة :
« وهكذا ، فالبواب خدع الرجل » . وقال الكاهن : « لاتتسرع ، ولا
تقتبس فكرة أي شخص آخر بدون وضعها على المحك . لقد رويت لك
القصة بكلمات النص نفسها ، وليس ثمة من ذكر للخداع فيها » .وقال
(ك.) : « ولكنها واضحة جدا ، وتأويلك الاول كان صحيحا تماما »
(المصدر السابق ، الصفحة ٢١٥) .

ويخدع المفسر نفسه اذا ظن أن وصوله مباشر الى الحكاية وبدون
وسيط ، واذا تصور نفسه المؤول « الاول » .

فالتأويل كان قد بدأ من قبل : « وهكذا ، فأنت تظن ان الرجل
قد خدع ؟ » ، فقال الكاهن : « لاتسيء فهمي ، فأنا فقط أعرض عليك
مختلف الآراء المتعلقة بتلك النقطة ، وعليك الا تعيرها كبير اهتمام ،
فالكلمات المكتوبة ثابتة ولا تتغير ، والتعليقات تعبر غالبا عن يأس الملقين
(المصدر السابق ، الصفحة ٢١٧) .

وبالختام ، سنجد ان جيمس ربما كان كاتب الرواية المصري الاول
الذي أوضح وجود ما أشار اليه ج. هيليس ميللر J. Hillis Miller على أنه
« سلسلة من المؤولين »(٣٠) .

ففـي مقـدمـة روايـة « الامـيرة كـاسـا مـا سـيمـا » The Princess Casamassima كتب جيمس : « ان راوية القصـة هو اساسا المستمع اليها وقارؤها ايضا ، وبذلك احتاج ان يخرجها بهـذه الصورة على صفحة الحياة المعقدة وان يفصلها عن الشخصية الانسانية البدائية البسيطة وعن النص القومي الذي ابتعدت عنه ، لذا كان جوهر مسألته هو عزو الذكاء ونسبته(٢١) » .

وبذا نصل الى عملية تأويل ذات ثلاث طبقات : فقارىء القصـة يحل رموز « صفحة الحياة » ، ثم يعزو حله الى المفسرين الذين يصبحون بدورهم موضوعا للمؤولين.

ولكن ، حتى هذه السلسلة التأويلية ، التي تصيب المرء بالدوار ، لاتمثل تمثيلا مناسبا الوضع التأويلي ، لان راوية القصة لايستطيع الا ان يدّعي ، ادعاء طفيفا الاولوية كما يستطيعه كلا المفسر او المؤول . وليس ثمة من علامة على « صفحة الحياة المعقدة » لم تكن قد نقشت على سلسلة التأويل الكبيرة . وهنا نبلـغ الدائرة المكتملة ونواجه بيرس Peirce حين يكتب : « ان معنى التمثيل representation يمكن ان يكون لاشيء ماعدا التمثيل . والحقيقة انه لاشيء سوى التمثيل نفسه هو الذي يفهم على انه عار من الكسوة غير المناسبة .

ولكن هذه الكسوة لايمكن نزعها كليا ، بل تستبدل بها كسوة اكثر شفافية . وهكذا ، فثمة انكفاء وترد تدريجي هنا . واخيرا فان التأويل ليس سوى تمثيل آخر ينقل اليه مشعل الحرية ، وله ، كتمثيـل ، مفسروه من جديد . وهذه سلسلة لامتناهية أخرى(٢٢) .

ان اهتمامي ، مثل هجمة سونتاج على التأويل والتي كانت علامة من علامات زمانها ، بالرواية كتأويل والتأويل كرواية ليس سوى مظهر من مظاهر الانشغال بالاصول المتراجعة المنكفئة الى مالا نهاية والتي تملأ الكتابات البنيوية وما قبل البنيوية . وقد لخص السيد ادوار سعيد هذا التيار بقوله : « ان المشكلة ، كما يراها جميع البنيويين – ومن بينهم ليفي – شتراوس وبارتيس ولويس التهوسر واميل بنفنشي ، هي ان سلطة الاصل ذي الامتياز ، والذي يحكم المعنى ويضمنه ويخلده ، قد تبددت وازيلت (٢٧) . وقراءة الادب بهذه العين الكئيبة المتشائمة ليست رفضا فقط لاي معتقد بسلطة المؤلف ، – وهذا شكل الردة التي يعود تاريخها الى أصول الشكلانية الحديثة – بل رفضا لاي معتقد تعويضي بالقدرة الكلية للمؤول .

واخيرا ، وما قد يكون اكثر افصاحا عن مقالة سونتاج ، هوتشبيهها التأويل بالاشكال (الذكورية) من العدوان والسيادة : الاغتصاب والامبريالية ، فهي ضد التأويل كآلية ثقافية . اما يأس المعلقين فهو فقط النتيجة الطبيعية ، الباعثة على القلق ، لما تشير اليه سونتاج على انه غطرسة المؤولين وعجرفتهم . ان قراءة سونتاج مع بيرس ومجاز الازاحة المستحيلة للقناع تقودني الى اعادة صياغة استنتاجها : « ففي مكان التأويل نحن في حاجة الى مثيرات للفن (٢٤) » ، وذلك بالدعوة الى مثيرات التأويل والى متعة النصوص كتعرية جميلة محببة بدل الاغتصاب . ان الاعتراف بدور المفسر ووضعه يجب ان ينهي دورة المؤول الكئيبة المهووسة ، ويخلق نمطا اكثر عقلانية او مزاجا افضل : اي تواضع المعلق المقيد ، الى حد ما ، بالاعتراف بجنسه او جنسها اللطيف .

* * *

الهوامـــــــش

١- في سونتاج ، « ضد التاويل » Against Interpretation ، ونيويورك، ١٩٦٩ ، (الصفحة ١٥) . قارن :
Izvelan Todorov, Poetique de la prose (Paris, 1971) P. 245.

٢ ـ سونتاج ، « ضد التاويل » ، الصفحة ١٧ .

٣ ـ المصدر السابق ، الصفحة ١٨ .

٤ ـ فرانز كافكا ، « المحاكمة » The Trial ، ترجمـة :
(New York, Schocken Paperback, 1968) P. 217

٥ ـ أدورنو ، « ملاحظـات حـول كافكا » Notes on kafka ترجمـة : S. and S. weber ، (لندن ، ١٩٦٧) ، الصفحة ٢٤٦ .

٦ – Heller, Franz kafka (New York, 1974) PP. 72 - 71

٧ – Barthes, 5/2 (Paris, 1970), P. 11

٨ ـ سونتاج ، ضد التاويل ، الصفحة ٢٣ .

٩ – Gerard Genette, « Proust et le langage indirect », (Paris , 1969). Tzvetan Tedorov, « Le parole selon Constant », in « Poetique de la Prose ».

١٠ ـ كافكا ، « المحاكمة » ، الصفحة ١٢٦ .

١١ – Green, Un, Oeil en trop (Paris, 1969) , P. 212.

١٢ ـ انظر : Charles Sanders Peirce, « Collected Papers » ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss, Vol. 1 - 2 (Cambridge, Mass. 1960).

١٣ ـ انظر : Gerald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », Poetique, no. 14 (1973), 178 - 179.

١٤ ـ انظر : Walted J. Ong, S. J., « The Writer's Audience is Always a Fiction », PMLA 90 (1975), 9 - 21.

١٥ ـ انظر : Wolfgang Iser, The Implied Reader, (Baltimore, 1974).

١٦ - Dobrovsky, La Place de la madeleine, (Paris, 1974), P. 153.

١٧ - Lyall H. Powers, ed., Henry James Major Novels: Essays in Criticism (East Lansing, 1973), P. XXXII.

١٨ - Tony Tanner, « Henry James's SubJective Adventururs : The Sacred Fount , » in Henry James Major Novels, P. 225.

١٩ - James, In the Cage and Other Tales (New York : Norton, 1969) P. 182.

ان جميع الاشارات التالية الى الصفحات في هذا الفصل ماخوذة من هذه الطبعة .

٢٠ - James, The Art of the Novel (New York, Scribner, 1962) P. 157.

٢١ ـ المصدر السابق .

٢٢ ـ جيمس ، « في القفص » ، الصفحة ١٨٧ .

٢٣ - Deleuze, « Proust et les signes (Paris, 1971), P. 5

٢٤ ـ المصدر السابق ، الصفحات ١٨٧ ـ ١٨٨ و ٢٣ .

٢٥ - Proust, A la recherche du temps perdu, Vol. 1, (Paris, Pléiade, 1963), 268.

ان جميع الاشارات التالية الى الصفحات في هذا النص ماخوذة من هذه الطبعة .

٢٦ - Pernheimer, « Symbolic Bond Textual Play : The Structure of kafka's Castle, » in The kafka Debate, ed. Angel Flores (Staten Island, N. Y. 1977). P. 367.

٢٧ ـ كافكا ، « المحاكمة » ، ان جميع الاشارات التالية الى الصفحات في هذا النص ماخوذة من طبعة شوكن Schocken .

٢٨ ـ انظر : ستانلي كورنجولد Stanley Corngold ، يـاس الملقـــين The Commentators' Despair ، بورث واشنطن ، نيويورك ، ١٩٧٣ ، الصفحات ٢١ ـ ٢٨ .

٢٩ ـ انظر : Michael Riffaterre, « Essais de stylistique structurale (Paris, 1971) PP. 68 - 78

٣٠ ـ Miller, « The Interpretation of Lord Jim », in The Interpretation of Narrative : Theory and Practice, ed. Morton W. Bloomfield (Cambridge, Mass, 1970), P. 211

٣١ ـ جيمس ، فن الرواية The Art of the Novel ، الصفحة ٦٢ .

٣٢ ـ Peirce, Collected Papers, 1 : 171.

٣٣ ـ ادوار سعيـد ، البـدايات ، النـة والطريقـة : Beginnings : Intention and Mothod نيويورك ، ١٩٧٥ ، الصفحة ٢١٥ .

٣٤ ـ سونتاج ، ضد التاويل ، الصفحة ٢٣ .

* * *

وظائف القصّة

• بقلم : رولان بارت
• ت : د. منذر عياشي

١ ــ تحديد الوحدات :

يجب البدء ، اولا ، بتقطيع القصة ، وتعيين مقاطع الخطاب السردي ، الذي نستطيع ان نوزعه على عدد صغير من الطبقات . فكل نظام يتكون من وحدات ذات طبقات معروفة . واننا لنقول باختصار ، يجب تحديد أصغر وحدات السرد .

ان التحليل ، بموجب المنظور الادماجي المحدد هنا ، لايكتفي بتحديد توزيعي محض للوحدات . فالمعنى يجب ان يكون ، منذ الوهلة الاولى ، سمة للوحدة . ذلك لان الصبغة الوظيفية لبعض مقاطع القصة ، هي التي تصنع الوحدات . ومن هنا يظهر اسم « الوظائف » ، الذي أعطيناه مباشرة لهذه الوحدات الاولى . فلقد دابنا ، منذ الشكلانيين الروس(١)،

---

(١) انظر أيضا توماشفسكي « موضوع » (١٩٢٥) ، في كتاب « نظرية الادب »، منشورات سوي /١٩٦٥/ . ففي وقت متاخر قليلا ، عرف بروب الوظيفة بانها : « فعل الشخصية » ، المحدد من وجهة نظر المعنى الكامن في انتشار العقدة » .

(مورفولوجيا الحكاية . منشورات سوي ١٩٧٠ . ص ٣١) . وسنرى أيضا تعريف نوردوروف (« ان معنى (او وظيفة) عنصر من عناصر العمل يتجلى في امكانية الدخول في علاقة مع عناصر أخرى من عناصر العمل ، والعمل جميعا ») . وقد جاءت التحديدات التي أدلى بها ا.ج. غريماس ، فعرفت الوحدة بعلاقاتها ضمن جدول الاختيار ، ولكن أيضا بمكانها داخل وحدة التركيب التي تشكل جزءا منه .

ان نكون وحدة من كل مقطع من مقاطع القصة ، يتجلى وكانه حد لكل ترابط ...

فروح كل وظيفة تكمن في رشيمها اذا جاز القول . وهذا يسمح لها أن تزرع القصة بعنصر سينضج على المستوى نفسه ، او في الخارج، على مستوى آخر :

فاذا كان فلوبير في قصته « قلب بسيط » ، يخبرنا في لحظة من اللحظات ، دون الحاح ظاهر ، ان بنات نائب المفتش في مدينة « بون ليفيك » يمتلكن ببغاء ، فذلك لان شأنا عظيما سيكون لهذا الببغاء فيما سيأتي ، في حياة « فيليسيته » ، فالعبارة الدالة على هـذا التفصيل (مهما كان شكلها اللساني) تكون اذن وظيفة، او وحدة سردية. ونتساءل فنقـول :

هل يكون كل شيء في القصة وظيفيا ؟. وهل كل شيء يحمل معنى، حتى اصغر التفاصيل ؟ وهل يمكن للقصة ان تقطع الى وحدات تقطيعا كليا ؟ .

هذا ماسنراه بعد لحظة .

ثمة عدد من النماذج الوظيفية . وهذا امر لاريب فيه.

والسبب ، ان هناك عددا من النماذج الرابطة . ولم يبق الا ان نقول ان القصة لم تصنع قط الا من الوظائف . فكل شيء فيها يحمل دلالته على مستويات مختلفة . وهذه المسألة ليست مسألة فن (من جهة الراوي) ، انها مسألة بنية . فكل ماهو مسجل في نظام الخطاب، فلأنه قابل للتسجيل تحديدا . وعندما يظهر تفصيل من التفصيلات متمردا على كل وظيفة ، ولا معنى له ، فان هذا لايعني انه سيأخذ معنى العبث او اللاجدوى : فلكل شيء معنى ، والا ، فلا معنى لأي شيء . ويمكننا ان نقول بمعنى آخر .

ان الفن لايعرف الضوضاء (بالمعنـى الاعلامي للكلمة)(٢) . انه نظام محض . فليس هناك ، ولم يكن هناك قط ، وحدة ضائعة(٣) ، مهما كان الخيط الذي يربطها باحدى مستويات القصة طويلا ، أو واهنا ، او قويا(٤) .

ان الوظيفة وحدة مضمونية . وهذا بدهي من وجهة نظر لسانية. وما تريد العبارة ان تقوله هو هذا ، وليس الشكل الذي قيل فيه ، لانها تكونه في وحدة وظيفية(٥) . ويستطيع هذا المدلول المكون ان يحوز على عدد من الدوال المختلفة ، الملتوية في اغلب الاحيان . فاذا ماقيل لي ان جيمس بوند في رواية (Goldfinger) قد « رأى رجلا يبلغ من العمر

---

٢ ـ وهو بهذا ليس « الحياة » . فهذه لاتعرف الا اتصـالات « مشوشة » . و « التشويش » (وهو الذي لايمكن أن نرى مابعده) يستطيع أن يكون في الفـن ، ولكن وجوده فيه يكون عنصرا مقننا (مثل واتو). فهل هذا التشويش مجهول في القانون المكتوب : ان الكتابة واضحة بشكل قدري .

٣ ـ تؤدي حرية التسجيل في الادب على الاقل الى مسؤولية أكثر قوة مما هي عليه في الفنون « القياسية » ، مثـل السينما (وذلك بسبـب السمة التجريدية للغـة الملفوظة) .

٤ ـ ان وظائفية الوحدة السردية مباشرة الى حد ما (أي ظاهرة اذن) . ويكون ذلك تبعا للمستوى الذي تقوم فيه : فعندما تكون الوحدات موضوعة على المستوى نفســه (كما في التوتر على سبيل المثال) ، فان الوظائفية تكون أكثر حساسية . وانها لتكون أقل من ذلك ، عندما تكون الوظيفة ممتلئة على مستوى السرد : ان نصا : معاصرا ، ضعيف الدلالة على مستوى الطرفة ، لايجد قوة عظمى للمعنى الا على مستوى الكتابة .

٥ ـ « ان الوحدات النحوية (خارج الجملة) هي وحدات مضمونية » . انظـر غريماس في كتابه « علم الدلالة البنيوي » . منشورات لاروس . عام ١٩٦٦ . ـ ان سبر المستوى الوظيفي يشكل جزءا اذن من الدلالة العامة .

خمسين سنة » ، فاني اعلم ان الخبر يتضمن وظيفتين في الوقت نفسه غير انهما لاتتساويان اثرا . فعمر الشخصية يدخل ، من جهة ، في لوحة ترسمه بطريقة معينة (فائدتها ليست عدما بالنسبة لبقية القصة، ولكنها متفشية ومتأخرة) . والمعنى المباشر للعبارة ، من جهة اخرى ، هو ان بوند لايعرف محدثه المستقبلي : فالوحدة تتطلب اذن علاقة قوية(افتتاح التهديد، واضطرار لكشف الهوية) . ولكي يتم تحديد الوحدات السردية الاولى ، فمن الضروري اذن أن لاتغيب عن نظرنا السمة الوظيفية للمقاطع التي نفحصها ، وان نقبل مقدما انها لاتتلاقى مصادفة مع الاشكال التي بشكل تقليدي في اجزاء الخطاب السردي المختلفة (أفعال ، مشاهد ، فقرات ، حوارات ، حديث داخلي ، الى آخره) ، وان تلاقيها يكون اقل ايضا مع الطبقات « السيكولوجية » (كالسلوك ، والمشاعر ، والمقاصد والحوافز ، وعقلانية الاشخاص) .

ولا يختلف الامر هنا عن سابقه شيئا . فلغة القصة ليست هي لغة الكلام الملفوظ ــ وان كانت تقوم عليه في معظم الاحيان ــ كما ان الوحدات السردية ستكون مستقلة جوهريا عن الوحدات اللسانية . فمن المؤكد ، انها تستطيع ان تلتقي ، ولكن لقاءها سيكون مصادفة وليس بشكل منظم . فتارة ، ستمثل الوظائف وحدات اعلى من الجملة (مجموعة من الجمل ذات احجام مختلفة ، حتى تشمل العمل كله) ، كما ستمثلها ، تارة اخرى ، وحدات أدنى منها (المقطع ، الكلمة ، وربما سيكون في الكلمة بعض العناصر الادبية فقط)(٦) . فحين يقال لنا ان « بوند » رفع

---

٦ ــ « يجب ان لانطلق من الكلمة كما ننطلق من عنصر غير قابل للتجزئة في الفن الادبي ، فنعالجها كما نعالج الحجر الذي نستخدمه في بناء العمارة . ان الكلمة تتحلل الى عناصر لفظية أكثر دقة ». نيتيانوف . عن تودورف في مجلة Langages ، عدد ١، عام ١٩٦٦ . ص ١٨ .

احدى سماعات الهاتف الاربع ، عندما كان يحرس في مكتب الخدمة السرية ، فان الجذر « اربع » يشكل بمفرده وحدة وظيفية ، لانه يحيل الى مفهوم ضروري بالنسبة لمجموع القصة (انه مفهوم التيقنوقراطية العليا) . وفي الواقع ، فان الوحدة السردية هنا ، ليست هي الوحدة اللسانية (الكلمة) . انها قيمتها الحافة (فالكلمة « أربع » لاتعني لسانيا الرقم « اربع ») . وهذا يفسر ان بعض الوحدات الوظيفية يستطيع ان يكون أدنى من الجملة ، ولكن من غير ان ينقطع انتماؤها الى الخطاب ، فهي تتجاوز في هذه الحالة ، ليس الجملة التي تبقى أدنى منها ماديا ، ولكن مستوى الدلالة الذاتية ، التي تنتمي الى اللسانيات ، شأنها في ذلك شأن الجملة بكل معنى الكلمة.

٢ ـ طبقات الكلمات :

يجب توزيع هذه الوحدات الوظيفية على عدد صغير من الطبقات الشكلية . واذا أردنا ان نحدد هذه الوحدات دون ان نلجأ الى جوهر المضمون (الجوهر النفسي مثلا) ، فهذا يتطلب منا أن نعيد النظر مجدداً في مختلف مستويات المعنى : فبعض الوحدات تتخذ من وحدات تساويها روابط لها . ولكي يتم اشباع الوحدات الاخرى ، يجب على العكس من هذا ، الانتقال الى مستوى آخر . وينتج عن هذا طبقتان كبيرتان من طبقات الوظائف ، بعضها توزيعي ، والآخر اندماجي ، أما الاولى فتتناسب مع الوظائف التي عبر عنها بروب ، وقد أعاد بريمون استخدامها حديثا . ولكننا سنستعملها هنا بصورة أكثر تفصيلا من هذين المؤلفين . ولقد رأينا ان نحتفظ لها باسم «الوظائف» (وان كانت الوحدات الاخرى وظيفية ايضا) . فقد غدا النموذج الذي يمثلها كلاسيكيا ، منذ

التحليل الذي قام به توماشفسكي ، فالرابط في شراء المسدس هو اللحظة التي نستخدمه فيها (واذا لم نستخدمه ، فان التسجيل سينقلب الى اشارة مضللة) . والرابط في سماعة الهاتف يكمن في اللحظة التي نعيدها فيها . وكذلك ، فان الرابط في ادخال الببغاء الى منزل فيليسيتيه هو حدث حشو القش والتعبد . واما ثاني كبرى طبقة الوحدات ، فهي ذات طبيعة ادماجية ، وتحتوي على كل « الدلائل » (بالمعنى العام للكلمة)(٧) فالوحدة ، والحال كذلك ، لاتحيل الى فعل متمم وناتج ، ولكن الى مفهوم منتشر الى حد ما ، وضروري مع ذلك لمعنى القصة ، فالدلائل ، حين تكون طبيعة ، تخص الاشخاص ، وتحتوي معلومات ذات صلة بهويتهم ، ومؤشرات تدل على بيئتهم ، الى آخره ، ونلاحظ ان العلاقة بين الوحدة ورابطها لم تعد علاقة وظيفية في هذه الحالة (فغالبا مايحيل عدد من الدلائل الى المدلول نفسه ، مع أن نظام ظهورها في الخطاب ليس ملائما بالضرورة) ، ولكنها علاقة اندماجية . ولكي نفهم مايؤديه الدليل المسجل يجب أن ننتقل الى مستوى اعلى (افعال الاشخاص ، او السرد) ، لان الدليل يتضح هنا . فالقدرة الادارية التي تقف خلف بوند ، والتي تقاس بعدد آلات الهاتف ، ليس لها اي تأثير على نتيجة الافعال التي ينغمس فيها بوند حين يقبل المكالمة . فهي لاتأخذ معناها الا على مستوى النموذج العام للفواعل (فبوند يقف الى جانب النظام) . وان الدلائل لتمثل فعلا وحدات دلالية . ويعود ذلك لعلاقاتها ذات الطبيعة العمودية الى حد ما. ودلالية هي ، لانها على عكس الوظائف . فهي تحيل الى مدلول ، وليس الى عملية من العمليات .

---

٧ ـ يمكن لهذه التسميات ، والتسميات التي تليها أن تكون مؤقتة .

وان صدق الدلائل « أعلى »، ولقد يكون في بعض المرات افتراضيا، وهو اذ يقع خارج المقطع الظاهر (قد لايكون « طبع » الشخصية مسمى، ولكنه يبقى مؤشرا على الدوام) ، فانه يكون صدقا نموذجيا . ونجد ، على العكس من ذلك ، ان صدق الوظائف لن يكون ابدا صدقا « أبعد »، لانه صدق تركيبي(٨) . وهكذا ، فان الوظائف والدلائل تغطي تمييزا كلاسيكيا آخر : اما الوظائف ، فلأنها تأخذ روابط كنائية ، واما الدلائل فلأنها تأخذ روابط استعارية . الاولى تتناسب مع وظيفة الفعل، والثانية تتناسب مع وظيفة الكينونة(٩) .

يجب ان تسمح هاتان الطبقتان الكبيرتان من الوحدات ، اي الوظائف والدلائل ، بتصنيف معين للقصص . فبعض القصص وظيفي بقوة (كالحكايات الشعبية) ، وبعضها الآخر ، على العكس من ذلك ، دلائلي بقوة (كالروايات النفسية) . وتوجد بين هذين القطبين سلسلة كاملة من الاشكال الوسيطة الخاضعة للتاريخ ، والمجتمع ، والجنس . ولكن ليس هذا كل شيء : ففي داخل كل طبقة من هذه الطبقات الكبرى ، يمكن ان نحدد فورا طبقتين تحتيتين لوحدات سردية . ولكي نقف على طبقة الوظائف ، يجب ان نعلم ان وحداتها لاتتمتع جميعا بالاهمية نفسها . فبعضها يكون فصلا حقيقيا للقصة (أو مقطعا من القصة) . وبعضها الآخر لايقوم الا بملىء الفضاء السردي الذي يفصل الوظائف ـ المفاصل: الا فلنسم الاولى « الوظائف الاساسية » (او النواة) . وليكن اسم

---

٨ ـ هذا لايمنع ، في النهاية ، ان يستطيع امتداد تركيب الوظائف ان يغطي علاقات نموذجية بين الوظائف المنفصلة . وهذا الامر مقبول منذ ليفي ستروس وغريماس.

٩ ـ لايمكن اختزال الوظائف الى أعمال (أفعال) . كما لايمكن اختزال الدلائل الى نوعيات (صفات) . فثمة أعمال هي دلائل ، لانها اشارات تدل على طبع أو بيئة .

الثانية « الوسائط » ، وذلك بسبب طبيعتها التكميلية . ولكي تكون وظيفة من الوظائف أساسية ، فانه يكفي الفعل الذي تحيل اليه ان يفتح (أو يحتفظ او يغلق) بابا من ابواب التعاقب المنطقي لتتابع القصة . ويمكن القول باختصار ان على الوظيفة ان تدشن او تغلق شكا من الشكوك اما اذا « رن » الهاتف في مقطع من مقاطع القصة ، فمن الممكن ايضا ان نجيب او ان لانجيب . وسيؤدي هذا بالقصة لامحالة الى السير في طريقين مختلفين .

ونجد على العكس من هذا انه من الممكن التصرف دائما ، بين وظيفتين أساسيتين ، بتسجيلات الاستدراك ، التي تتجمع حول نواة او أخرى ، من غير احداث تغيير في الطبيعة التعاقبية ، فالفضاء الذي يفصل بين جملة « رن الهاتف » و « رفع بوند » يستطيع ان يكون مشبعا بعدد لاحصر له من الدلائل الصغيرة ، او الاوصاف الدقيقة، مثل: « اتجه بوند نحو المكتب ، رفع السماعة ، وضع لفافته » الى آخره .

تبقى هذه الوسائط وظيفية ، مادامت تقيم ترابطا مع النواة . ولكن وظيفتها ستكون في هذه الحالة مخففة ، وأحادية الجانب، وطفيلية. اذ المقصود هنا ، هو نوع من الوظائف ، يكون التسلسل التاريخي فيه تسلسلا محضا (اننا نصف مايفصل بين لحظتين من لحظات التاريخ)، بينما نستثمر في الرابط الذي يجمع بين وظيفتين اساسيتين نوعا من الوظائف المضاعفة . فهي متسلسلة تاريخيا ومنطقيا في الوقت نفسه . ولذا ، لم تكن الوسائط سوى وحدات متعاقبة فقط ، على حين أن اوظائف الاساسية فهي متعاقبة ومنطقية في الوقت ذاته.

ان كل شيء يدعو الى التفكير بأن قوة النشاط السردي تكمن في تداخل التعاقب والمنطق الناتج عنه . واننا لنجد ، حين نقرأ القصة ، أن مايأتي بعد ، انما كان بسبب « من » ، وستكون القصة ، في هذه

الحالة ، تطبيقاً آليا للخطأ المنطقي ، يكشف عنه ويندد به علم الكلام باسم المعادلة التالية :

« بعد هذا ، بسبب قربه من هذا » . وقد تصبح هذه المعادلة رمزا لقدر ليست القصة في النتيجة سوى « لغته » .وان « انسحاق » المنطق والزمانية يتممه هيكل الوظائف الاساسية . ويمكن لهذهالوظائف للوهلة الاولى ان لاتعني شيئا . فما يكونها ليس المشهد (الاهمية ، الحجم ، الندرة ، او قوة الفعل الملفوظ) بل المجازفة اذا صح القول : فالوظائف الاساسية هي لحظات المجازفة في القصة .

تمتلك الوسائط ، بين نقاط التتابع و « الموجهات المركزية »،مناطق امن ، واحة ، ورفاهية . ومع ذلك ، فان هذه الرفاهية ليست بلا جدوى : فالوسيط ، من وجهة نظر التاريخ ، ان يمتلك وظيفةضعيفة، ولكنها ليست عدما . ولربما تكون متكررة (ازاء نواتها) ، فلا تشارك اي مشاركة في اقتصاد الرسالة . ولكن الامر ليس كذلك . اذ أن اي تسجيل يبدو زائدا في الظاهر ، له دائما وظيفة استدلالية : انها قد تسارع ، أو تؤخر ، او تعطي الخطاب دفعا . وقد تختصر ، أو تعترض. كما أنها ، قد تضلل في بعض الاحيان(١٠). وبما أن المسجل يبدو دائما قابلا للتسجيل ، فان الوسيط يوقظ ، دون توقف ، التوتر الدلالي للخطاب . فيقال عنه بلا انقطاع : كان له ، وسيكون له معنى . وبهذا تكون الوظيفة الثابتة للوسيط ، وعلى اختلاف الاحوال ، وظيفةتنبيهية (حسب الكلمة التي استخدمها جاكبسون) . فهي تحافظ علىالتماس بين السارد والمسرود . ولنقل اننا لانستطيع أن نحذف النواة دون ان

---

١٠ ـ تكلم فاليري عن « اشارات التسويف » . وان الرواية البوليسية لتستخدم هذه الوحدات « المضللة » استخداما كبيرا .

نهدم القصة ، واننا لانستطيع ، ايضا ، ان نحذف الوسيط دون ان نهدم الخطاب . واما مايخص الطبقة الثانية من طبقات السرد (الدلائل)، طبقة الاندماج ، فالوحدات التي توجد فيها تقوم على عامل مشترك بينها، وهو انها لايمكن اشباعها (تتميمها) الا في مستوى الشخصيات او السرد ذلك لانها تشكل جزءا من علاقة ثابتة (١١) ، تكون الكلمة الثانية فيها ، اي المضمرة ، ممتدة ، وتتسع لمشهد ، او شخصية ، او لعمل كامل . ومع ذلك ، فيمكننا ان نميز فيها بين عدد من الدلائل التي تحيل اما الى طبع من الطباع ، او الى شعور ، او الى مناخ (الريبة مثلا) ، او الى فلسفة ، وبين عدد من المعلومات التي تستخدم في التثبت عن الهوية ، او في تحديد الموقع زمانا ومكانا . ومن ذلك قولنا ان بوند يحرس في مكتب له نافذة مفتوحة تتركنا نرى القمر يدور بين سحب عظيمة ، فهذا يعني اننا ندل على ليلة صيفية عاصفة . ويشكل هذا الاستنتاج نفسه دليلا مناخيا يحيل الى جو ثقيل ، يبعث على السأم فيه عمل لانعرف عنه شيئا .

ان للدلائل اذن ، دلالات ضمنية . واما المعلومات ، فليس لها اي شيء من هذا ، اللهم الا ماكان على مستوى القصة . ولذا ، فهي معطيات مجردة ، ومعانيها مباشرة . ومن هنا ، فان الدلائل تتطلب نشاطا تفكيكيا: اذ المقصود بالنسبة للقارىء ، ان يتعلم معرفة السمة ، والمناخ . واما العناصر المخبرة ، فتحمل معرفة جاهزة ، ووظيفتها ضعيفة ، مثلها في ذلك مثل وظيفة الوسائط . ولكنها ليست عدما على كل حال : اذ مهما كان « صممها » بالنسبة لبقية القصة ، فان العنصر المخبر (العمر

---

١١ ـ يسمى ريفيه العنصر الثالث كل عنصر يستمر ممتدا ما امتد زمن القطعة الموسيقية (ومن ذلك مثلا زمن المرح لباخ ، والسمة الخاصة للعزف المنفرد) .

الدقيق للشخصية مثلا) يستخدم في التحقق من واقعية المرجع ، وفي تجذير الخيال في الواقع : وهذه عملية واقعية . وهي ، بهذه الصفة ، تمتلك وظيفة لا اعتراض عليها ، ليس على مستوى القصة ، ولكن على مستوى الخطاب(١٢) .

يبدو ان النوى والوسائط ، والدلائل والعناصر المخبرة (لاتهم التسميات) هي الطبقات الاولى التي نستطيع أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفي . وثمة ملاحظتان ، يجب ان يتمم بهما هذا التصنيف. اولا ، يمكن لوحدة من الوحدات ان تنتمي الى طبقتين في الوقت نفسه: ان شرب الشراب (في صالة المطار) فعل يمكن أن يستخدم وسيطا للتسجيل (الرئيس) « انتظر » . ولكن هذا ايضا ، وفي الوقت نفسه لدليل على بينة معينة (الحداثة ، الراحة ، الذكرى ، الى آخره) . وبمعنى آخر نستطيع ان نقول انه يمكن لبعض الوحدات ان تكون مختلطة. وكل تحرك من هذا النوع ممكن في اقتصاد القصة . ففي رواية Golfinger ، عندما كان على بوند ان يفتش غرفة خصمه ، تلقى جوازا من شريكه : ان التسجيل مفهوم : مجرد (اساسي) . ونجد ان هذا التفصيل في الفيلم قد تغير . فبوند يختطف ، مازحا ، صرة الخادمة ، فلا تعترض عليه . والتسجيل هنا ، ليس وظيفيا فقط ،ولكنه دلائلي ايضا . فهو يحيل الى سمة شخصية من سمات بوند (مرحه ، ونجاحه مع النساء) . ويجب أن نلاحظ ، ثانيا ، (وسنعود الى

---

١٢ ـ يميز ج . جينيت بين نوعين من انواع الوصف : تزيني ومعنوي (انظر «حدود القصة» في كتابه « صورة ـ ٢ » . منشورات سوي . عام ١٩٦٩) . ويجب على الوصف الدلالي ان يتعلق بمستوى القصة ، كما يجب على الوصف التزيني ان يتعلق بمستوى الخطاب . ويفسرهذا الامر أن الوصف التزيني ، قد كان « قطعة » بلاغية مقننة ، ولزمن طويل : ان الوصف تمرين بالغ الدقة في البلاغة الحديثة .

هذا فيما بعد) أن الطبقات الاخرى التي تكلمنا عنها ، يمكنها أن تخضع لتوزيع آخر ، اكثر انطباقا على النموذج اللساني على كل حال .

ان الوسائط ، والدلائل ، والعناصر المخبرة ، تجتمع على سمة مشتركة بينها : انها تشكل امتدادا ازاء النوى . فالنوى (وهذا ما سنراه بعد لحظة) مجموعة متناهية من الكلمات القليلة ، يسوسها المنطق . وهي ضرورية وكافية في الوقت نفسه . وتأتي الوحدات الاخرى لتملأ هذا الهيكل المعطي ، وذلك بموجب طريقة في التكاثر غير متناهية من حيث المبدأ . وقد تعلم ما يجري على الجملة المكونة من عبارات بسيطة ، حين تعقدها المضاعفات الى مالا نهاية ، والتعبئة ، والاكساء ، الى آخره . ان مثل القصة كمثل الجملة ، تقبل ان تكون وسائطية الى مالا نهاية . ولقد أولى مالارميه أهمية لهذا النموذج من نماذج البنية ، فجعل قصيدته : « لن تكون مطلقا رمية نرد » على غراره ، ويمكننا ان نتأملها جيدا بكل « عقدها » ، و « بطونها » ، و « كلماتها ـ العقد » ، و « كلماتها ـ التخريم » ، كما لو كنا نتأمل شعارا لكل قطعة ، ولكل كلام .

٣ ـ النحو الوظيفي :

كيف ، وبموجب اي قواعد ، تتسلسل هذه الوحدات المختلفة بعضها وراء بعض على طول المقطع السردي ؟. وما هي قواعد التأليف الوظيفي ؟. تستطيع العناصر المخبرة والدلائل ان تتآلف فيما بينها تآلفا حرا . ونجد في الصورة الشخصية مثلا لهذا . فهي تضع جنبا الى جنب ، دون ارغام ، معطيات للحالة المدنية وملامح للسمات الشخصية . اضافة الى هذا، هناك علاقة تضمينية توحد الوسائط والنوى. فالوسيط يتضمن ، بالضرورة ، وجود وظيفة رئيسة يتعلق بها ، وليس العكس . واما الوظائف الرئيسة ، فعلاقة التضامن توحدها . وان وظيفة من هذا النوع لتستوجب وظيفة أخرى من النوع نفسه ، والعكس بالعكس .

ويجب ان نقف لحظة على هذه الوظيفة الاخيرة : اولا ، لانها تحدد هيكل القصة نفسه (فالتوسع قابل للحذف ، والنوى ليست كذلك) . وثانيا، لانها الشغل الشاغل لاولئك الذين يقوم البحث عندهم على اعطاء بنية للقصـــة .

لقد اشرنا سابقا ان القصة ، من خلال بنيتها بالذات ، تكون اختلاطا بين التعاقب والناتج المنطقي ، وبين الزمن والمنطق . ويمكننا أن نقول ان هذا الالتباس يشكل القضية الرئيسة في نحو القصـــة فهل يقوم خلف زمن القصة منطق غير زمني ؟ لقد شطرت هذه النقطة الباحثين حديثا . فبروب الذي فتح بتحليله ، كما نعلم ، الطريق امام الدراسات الحالية ، يتمسك تمسكا مطلقا بعدم جواز اختزال النظام التعاقبي : فالزمن في نظره هو الواقع ، ولهذا السبب يبدو له من الضروري تجذر الحكاية ضمن الزمن . ومع ذلك ، فان ارسطو نفسه حين عارض بين التراجيديا (التي تحددها وحدة الفعل) والتاريخ (الذي يحدده تعدد الافعال ووحـدة الزمن) ، فقد كان يرى ان للمنطق أولية على التعاقب (١٣) . وهذا مايقوم به الباحثون المعاصرون مثل (ليفي ــ ستروس ، غريماس ، بريمون ، تودوروف) . فهم جميعا يتطوون (وان كانوا يختلفون حول نقاط اخرى) تحت عبارة ليفي ستروس : « ان نظام التتابع التعاقبي يذوب في بنيـة سجل لازمني » (١٤) . ويميل التحليل الحالي الى ازالة التعاقب فعـلا من المضمون السردي . كما يميل الى اعادة منطقه ، والى اخضاعه لما سماه مالارميه بخصوص اللغة الفرنسية «صواعق المنطق البدائية» (١٥):

---

١٣ ــ الشعرية . / ١٤٥٩ آ / .

١٤ ــ ذكره بريمون في مجلة ايصال . عد /٤/ . عام /١٩٦٤/ .

١٥ ــ فيما يخص الكتاب (الاعمال الكاملة) . منشورات بلياد . ص / ٢٨٦ / .

او يمكن القول ، بصورة اكثر دقة ـ وهنا محط أملنا على الاقل ـ تتجلى المهمة في الوصول الى اعطاء وصف بنيوي للوهم التعاقبي . ويقع على المنطق السردي بيان الزمن السردي . ونستطيع ان نقول بشكل آخر ان الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب) ، ومثلها في ذلك مثل اللغة ، فالزمن لا يوجد فيها الا بشكل نظام . وأما من وجهة نظر القصة ، فان مانسميه « الزمن » ، لا يوجد ، او لايوجد الا وظيفيا ، شأنه في ذلك شأن اي عنصر من العناصر في نظام اشاري (سيميائي) : فالزمن لاينتمي الى الخطاب بكل معنى الكلمة ، ولكن الى المرجع . وان القصة واللغة لاعرفان الا زمنا اشاريا. اما الزمن«الحقيقي» فوهم مرجعي ، و « واقعي » ، وذلك كما يدل عليه تعليق بروب . ولقد كان على النقد البنيوي ان يعالجه من هذا المنطلق (١٦) .

ما هو اذن هذا المنطق الذي يضيف الوظائف الرئيسة الى القصة ؟ ان هذا هو مانعني النفس به بحثا لاقامته ، وهذا هو ماناقشناه مطولا حتى الآن . وسنحيل ، بخصوص هذا الامر ، الى آ. ج. غريماس ، ك. ل. بريمون ، ت. تودوروف في العدد رقم /٨/ من مجلة «ايصال» لعام / ١٩٦٦ / . فلقد عالجوا منطق الوظائف . ونلاحظ ان ثمة اتجاهات ثلاثة رئيسة قد ظهرت . وقد قام تودوروف بعرضها . اما الاتجاه الاول، فهو لبريمون . وهو اتجاه ضالع في المنطق . والمقصود منه اعادة تكوين نحو السلوك المستخدم في القصة ، واعادة قص الاثر لمسيرة

---

١٦ ـ لقد أعلن فاليري ، كعادته ، ببصيرة نافذة ولكنها غير مستثمرة عن وضع الزمن السردي ، فقال : « ان الاعتقاد بالزمن ، فاعلا وهاديا ، يقوم على آلية الذاكرة والخطاب المركب » . مجلة (Tel Quel ، عدد II ، ص ٣٤٨) ونحن نشير الى ان الوهم منتج من منتجات الخطاب نفسه .

« الاختيارات » التي يخضع لها هذا الشخص أو ذاك خضوعا قدريا في كل نقطة من نقاط التاريخ (١٧) . كما ان المقصود هو تجلية ما يمكن أن نسميه منطق الطاقة (١٨) ، فهو الذي يمسك بتلابيت الشخصيات في اللحظة التي تختار التحرك فيها . وأما الاتجاه الثاني ، فنموذجه لساني (ليفي-ستروس ، غريماس) : ويتجلى اهتمام البحث الاساسي في العثور ضمن الوظائف على تعارضات نموذجية . وتتطابق هذه التعارضات مع مبـدأ جاكبسون في « الشعرية » . وذلك لانها « ممتدة » على طول حبكة القصة (وسنرى مع ذلك التطورات الجديدة التي صحح غريماس بها أو تمم نموذجية الوظائف) . وأما الاتجاه الثالث ، فقد اجمله تودوروف . وهو يختلف قليلا ، لانه يضع التحليل في مستوى الافعال (أي الشخصيات)، ويحاول ان يقيم القواعد التي تؤلف القصة بها عددا من المسند اليهم ، وتغيرهم ، وتحولهم .

ليس غرضنا هنا ان نختار بين فرضيات العمل هذه . فهي ليست متعادية ولكنها متنافسة . ويقوم موقعها في الوقت الراهن على كل حال، ضمن الاعداد لها إعدادا تاما ، وان التتمة الوحيدة التي نسمح لانفسنا باضافتها انما تخص ابعاد التحليل . فاذا ما طرحنا الدلائل ، والعناصر المخبرة ، والوسائط جانبا ، فسيبقى عدد كبير من الوظائف الرئيسـة (خاصة اذا تعلق الامر برواية وليس بحكاية) . وان الكثير منها لا يمكن

---

١٧ - يذكرنا هذا التصور بنظرة لارسطو : ان الاختيار العقلاني لافعال يجب القيام بها يؤسس الممارسة ، أي العلم العملي الذي لا ينتج عملا مميزا للفاعل ، وذلك بعكس الاشعار . واننا لنقول عبر هذه الكلمات ان التحليل يحاول اعادة تكوين الممارسة الداخلية للقصـة .

١٨ - ان هذا المنطق المؤسس على التناوب (اعمل هذا أو ذاك) له الفضل في بيان تقدم الدراما التي تعتبر القصة حصنها الحصين .

السيطرة عليها بالتحليلات التي ذكرنا . فلقد عنيت حتى اللحظة الحاضرة بالمفاصل الكبرى للقصة . ولهذا ، يجب ان نعد وصفا دقيقا لكي نبين كل وحدات القصة ، وكل مقاطعها الاكثر صغرا . ونذكر ان الوظائف الرئيسة لا يمكن تحديدها من خلال اهميتها ، ولكن من خلال طبيعة علاقاتها (التضمينية المضاعفة) : « ان اتصالا هاتفيا » ، وان بدا تافها، فانه يحتوي ، من جهة ، على بعض الوظائف الرئيسة (رن ، رفع ، تكلم) ، وهو يؤخذ من جهة اخرى ، كتلة واحدة . ويجب علينا ان نستطيع ربطه بالمفاصل الكبرى للحكاية ، وبالاقرب منها فالاقرب على الاقل . وهكذا ، فان الغطاء الوظيفي للقصة يفرض نظاما للابدال ، لا تستطيع وحدته الاساسية الا ان تكون مجموعة صغيرة من الوظائف . سنسميها هنا (بعد بريمون) « المتوالية » .

ان المتوالية تتابع منطقي للنوى . وعلاقة التضامن هي التي توحد بينها (١٩) . وان المتوالية لتنفتح ، عندما لا يبقى لكلمة من كلماتها سابق تضامني ، وانها لتنغلق ، عندمالا يبقى لكلمة اخرى من كلماتها اي نتيجة. ولنضرب مثلا ، على أن يكون تافها يملىء ارادتنا : اننا نطلب سلعة ما ، فنتلقاها ، فنستهلكها ، فندفع ثمنها. وكما هو بدهي ، فان هذه الوظائف تشكل متوالية مغلقة . لانه ليس من الممكن ان نجعل الطلب سابقا ، أو نجعل الدفع لاحقا ، دون ان نخرج عن المجموع المتجانس (الاستهلاك) . وفي الواقع ، فان المتوالية مسماة دائما . وحين حدد بروب ثم بريمون الوظائف الكبرى للحكاية ، فقد ذهبا مسبقا الى تسميتها : (احتيال ، خيانة ، نضال ، عقد ، غواية ، الى آخره) . وليس ثمة مجال امام المرء لكي يتجنب فيه عملية تسمية المتواليات التافهة . وهذا ما يمكن

---

١٩ – تعني العلاقة التضمينية المضاعفة عند هيلمسليف : وجود كلمتين تستدعي الواحدة منهما الاخرى .

ان نسميه « المتواليات الصغيرة . وانها لتشكل غالبا الذرة الاكثر دقة في نسيج السرد . فهل هذه التسميات هي من دائرة اختصاص المحلل فقط ؟ ويقول آخر ، هل هي لغة واصفة محضة ؟ انها لكذلك بلا من غير ريب ، لانها تعالج نظام القصة . ولكن بامكاننا ان نتخيل بأنها جزء من لغة واصفة ، سابقة في وجودها على القارىء (السامع) نفسه ، الذي يلتقط منطق الافعال فورا ، وكأنه منطق اسمي : اقرا ، يعني سمّ . واسمع ، لا يعني فقط ادراك لغة ما ، انه يعني ايضا بناؤها .

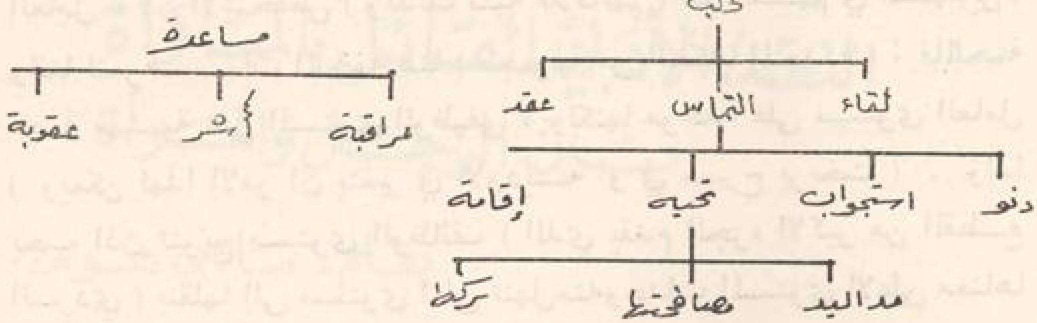
ان عناوين المتواليات لتتماثل تماثلا كبيرا مع « الكلمات الغطاء » لآلات الترجمة . فهي تغطي بشكل مقبول انواعا كثيرة من المعاني وظلالها. وان لغة القصة الكائنة فينا ، لتحتوي دفعة واحدة على هذه الزوايا الاساسية : فالمنطق المغلق الذي يبني متوالية ما ، هو منطق يرتبط ارتباطا وثيقا باسمه . وان اي وظيفة تدشن « اغواء » ما ، لتفرض منذ لحظة ظهورها على الاسم الذي تبرزه ، قضية الاغواء كاملة ، تماما كما تعلمناها في كل القصص التي شكلت فينا لغة القصة .

تحتوي المتوالية دائما ، مهما كانت اهميتها ضئيلة ، على لحظات من الخطر ، وما كان ذلك كذلك ، الا لانها تتكون من عدد صغير من النوى (اي تتألف فعلا من عدد من « الموجهات المركزية ») . وهذا ما يعطي للتحليل مبرره ، فلقد يبدو تافها ان نركب في متوالية من المتواليات ، التتابع المنطقي للافعال الصغيرة . تلك الافعال التي يتكون منها عرض لفافة التبغ (عرض ، قبل ، اشعل ، دخن) . ولكن تنضوي كل نقطة من هذه النقاط ، تحديدا ، على تناوب ممكن . وهذا يعني اذن ، انها تنضوي على حرية في المعنى . فديبون ، وهو شريك لجيمس بوند ، يقدم له نار ولاعته . ولكن بوند يرفض ، وان معنى هذا التفريع ، هو ان بوند يخاف خوفا غريزيا من عبوة ناسفة .

تمثل المتوالية اذن ، وحدة منطقية مهددة ، وهذا ما يبررها على اقل تقدير . ولكنها مؤسسة تأسيسا بالغا . فاذا ما اغلقت المتوالية على وظائفها ، وانضوت تحت اسم ما ، فانها ستكون بنفسها وحدة جديدة مستعدةللعمل ، وكأنها وحدة بسيطة لمتوالية اخرى ، اكثر اتساعا (٢٠). ونضرب مثلا فيمتوالية صغيرة : مد يدا ، صافحها ، تركها . تصبح هذه التحية وظيفة بسيطة . انها تأخذ ، من جهة ، دور الدليل (فتور من ديبون ونفور من بوند) ، وتشكل عموما ، من جهة اخرى ، كلماتلمتوالية اكثر اتساعا (اقتراب ، توقف ، استجواب ، تحية ، اقتراب) . كما تستطيع هي نفسها ان تكون متواليات صغيرة . وهكذا ، فان شبكة كاملة من الاستبدالات تعطي القصة بنيتها . وذلك ، بدءا من القوالب الصغيرة وانتهاء بالوظائف الكبرى . وان ما ترمي اليه هنا ، لينحصر ، كما هو واضح ، في هرمية تظل داخلية في المستوى الوظيفي . ولا يأخذ التحليل الوظيفي نهايته الا بعد ان تكون القصة قد استطاعت أن تتسع شيئا فشيئا ، انطلاقا من لفافة ديبون ، ووصولا الى معركة جيمس بوند مع غولد فانجر : هنا يلامس الهرم المستوى التالي (مستوى الافعال). ونستنتج من هذا ، أن ثمة نحوا داخليا للمتواليات ، ونحوا (استبداليا) للمتواليات فيما بينها ، وهكذا تأخذ الحلقة الاولى من حلقات غولد فانجر صفة «مشجرة» :

---

٢٠ ـ من الممكن ان نجد ، حتى في مستوى اللا متناهي صغرا ، تعارضا في نموذج محور الاختيار ، أو بين كلمتين ، أو على الاقل بين قطبين من أقطاب المتوالية : فالمتوالية « يقدم لفافة » تبسط محور الاختيار ، وتعلقه على النحو التالي : خطر / أمن ، (وقد أوضح هذا ستشيفلوف في تحليله لدورة شرلوك هولمز) ظن / حذر ، نزع عدواني / نزوع ودي .



ان هذا التمثيل تمثيل تحليلي كما هو واضح . والقارىء يبصر تتابعا خطيا من الكلمات . ولكن ما يجب التنبيه اليه هو ان كلمات عدد من المتواليات تستطيع ان تتداخل بعضها في بعض . فما ان تنتهي متوالية من المتواليات حتى تظهر الكلمة الاولى من كلمات متوالية جديدة . فالمتواليات تغير مواضعها تغيرا طباقيا (٢١) . واما بنية القصة فتتسلسل وظيفيا . وهكذا ، فان القصة « تشذ » و « تأمل » في الوقت نفسه . وبالفعل ، فان تراكب المتواليات لايستطيع ان يسمح لنفسه ان توقفه داخل العمل الواحد ظاهرة من ظواهر القطيعة الاساسية، اللهم الا اذا كانت بعض الكتل (او « التفريعات ») الصلبة التي تؤلفها ، قد أعيدت بطريقة ما الى مستوى اعلى للافعال (الاشخاص) . فقصة غولد فانجير تتكون من ثلاثة مشاهد مستقلة وظيفيا . وذلك لان تفريعاتها الوظيفية مرتين عن الايصال : من ذلك مثلا ، اننا لا نرى اي علاقة تتابعية بين مشهد

---

٢١ ـ لقد استشعر الشكلانيون الروس هذا الطباق . وقد رسموا نموذجه . غير أن الامر يحتاج الى التذكير بالبنى الرئيسة « المقلوبة » للجملة .

المسبح ومشهد فورت كنوكس . ولكننا نرى في المقابل استمرار علاقة العامل ، لان الاشخاص (وكذلك بنية علاقاتهم) هم انفسهم في المشهدين . واننا لنعرف سمات الملحمة هنا (مجموعة من الحكايا المتعددة) : فالملحمة قصة مهشمة على المستوى الوظيفي ، ولكنها موحدة على مستوى العامل (ويمكن لهذا الامر ان يتغير في الأوديسه أو في مسرح بريخت) . ولذا يجب اذن تتويج مستوى الوظائف (الذي يقدم الجزء الاكبر من المقطع السردي) بنقلها الى مستوى اعلى تنهل منه وحدات المستوى الاعلى معناها شيئا فشيئا . وهذا المستوى هو مستوى الافعال .

* * *

النقدُ الأدبيّ القائِل بالمسَاوَاة بَين الرّجُل والمـرأة

بقلم : ماجي هوم

• ت : عبد الكريم ناصيف

ان القومية بالنسبة للقائلين بالمساواة بين الجنسين هي كالفلسفة الانسانية بالنسبة للقائلين بالماركسية وذلك مايجب التخلص منه .

للاجابة عن سؤال : « ماهو النقد القائل بالمساواة بين الجنسين »؟.

يبدو من الواضح انه تحليل للتمثيل الجنسي الشامل وللايديولوجيا في الادب من وجهة نظر النساء . لكن هناك طريقة غريبة يكون فيها النقد القائل بالمساواة بين الجنسين في امريكا وانكلترا اكثر شبها بالنقد الامريكي والانكليزي الآخر اي (المكتوب من قبل الرجال) من كونه نقدا قائلا بالمساواة بشكل اجمالي . كما ان العمليات المتنوعة التي يقوم بها النقد القائلون بالمساواة ذات ميزات قومية واضحة . يعتبر معظم النقد الامريكي المركز ضمن بيئة اكاديمية ان للادب طاقما جنسيا من المعاني شأنه شأن الممارسات المعبرة عن دلالات معينة كما يدعي معظم النقد الانكليزي بأنه يدور حول الثقافة في قالب سياسي أوسع ولذلك السبب فهو غالبا مايتفحص الاجناس الادبية بشكل جماعي كي يضع الممارسات ذات الدلالات في حيوات النساء اليومية على نحو انتربولوجي .

من الواضح انه لاتوجد نظرية قومية وحيدة مسيطرة للنقد الادبي القائل بالمساواةبين الجنسين لافي أمريكا ولا في انكلترا . كما انه من غير الممكن توثيق التكاثر الكامل للنقد الادبي في كلا البلدين . هناك سير ذاتية شخصية مساعدة تشمل الكتاب والنقد (ايفانس ـ ١٩٧٩) . لكن مقارنة قومية يمكن ان تساعدنا في اعادة تقويم ماهية العلاقة الادبية وما يمكن للنقد الادبي ان يصنع في كتابة النساء،العلاقات الاجتماعية والتجربة المعيشة . التحدي كما أراه ، فهم كامل لنقد كل منا لمقابلة تراث النظام الابوي مع النقد الموحد القائل بالمساواة بين الجنسين بشكل اكبر سيجعل القائلين من الامريكان يبدون من نواح اخرى أقرب الى النماذج الامريكية والقائلين بالمساواة من الانكليز اقرب الى التقاليد النقدية الانكليزية أكثر من قربهما لبعضهما البعض .

بالطبع يشترط نقد القائلين بالمساواة كجزء من العلاقة العصرية بين الاساتذة القائلين بالمساواة وبين حركة النساء في كلا البلدين تغايراً بالنسبة للتقليد الذكرى الذي وصفه ريموند وليامز بشكل صحيح على أنه نقد سلعي (وليامز ١٩٧٦) . فالعمل اولا كملم آثاري ثم ، ثانيا كنظرية للنقد القائل بالمساواة يشكل ابتعادا أساسيا عن التقليد الذكريأو عن التقليد الماركسي بشكل خاص . ينطلق النقد الادبي للقائلينبالمساواة في أمريكا وانكلترا من القاعدة نفسها كما يشترك القائلون بالمساواة بين الجنسين في كلا البلدين في الحاجة لمكان وموقف عقلي يسألون من خلالهما عن تعويضات لما سبق من هيمنة النظام الابوي ، لقد صنعت دراسات النساء الامريكيات والبريطانيات الكثير لتغيير النزعة الذكرية المركزية للدراسات الادبية . اذ جذبت تلك الدراسات في كلا البلدين الانتباه الى كاتبات سابقات مهملات وذوات تقييم بخس وبذلك تغير مفهوم الكتابة كفعالية . مع ذلك لم تلق النساء كناقدات انتباها كبيرا هنا وهناكولذلك

السبب لم يغير التصميم الاولي للنقد الادبي الاتجاه عن النظرية الابوية السائدة جوهريا كما حدث للاسس الادبية .

لكن سيكون من المحزن ان كان التصنيف الدقيق للناقدات البريطانيات القائلات بالمساواة ، باعتباره يتعارض مع الاهتمامات الانثوية، قد أجبرهن على اتخاذ موقف القاضي من الكتابة الامريكية فيما يتعلق بمنظورها السياسي الاقل علانية . فالنصوص المؤثرة القائلة بالمساواة في بريطانيا غالبا ماتأتي من الخارج وذلك بداء من « الجنس الآخر » ليسمون دي بيفوار ، الى « السياسة الجنسية » ل : كيت ميليت وحتى كتاب ادرنين ريتش « امراة تولد » . لكن الفكرة اليسارية الانكليزية الى جانب الواقعية والمغايرة للفلسفة الانسانية تتطلب من الكتابة وبشكل متتابع ، ان توضح العلاقات الاجتماعية بقدر ايضاحها العلاقات النقدية وهي بذلك بغيضة كثيرا بالنسبة للمتطلبات الامريكية التجريبية تماما كما هو الحال بالنسبة للتلقي العدائي للكتابات الامريكية المتعلقة بثنائية الجنس (بوك ١٩٨٣) ، وفي الواقع ، يحتاج النقد الادبي القائل بالمساواة بين الجنسين الى دمج الاهتمامات والوسائل الامريكية والانكليزية لكي ينجو من القبضة الخانقة للموروث الوطني .

عندئذ كيف يمكن للقائلين بالمساواة بين الجنسين تعريف عمل النقد الادبي في امريكا وانكلترا وكيف يمكننا الاستفادة من تفسيراتنا المميزة ومن وسائلنا وخططنا ؟.

أولا ، تقاليدنا النقدية ، مؤسساتنا وموضوعاتنا غير متشابهة . ثانيا ، وفي مصطلحات عامة جدا ، يربط النقد الامريكي تعاريف اختلاف النساء بالبنى والتراكيب اكثر من ربطه ذلك ، كما في انكلترا ، بمواقف وتجمعات سياسية ـ محددة وهذا يجعل علاقتنا بالنظرية القائلة بالمساواة واستخدام فروع اخرى وبشكل خاص التحليل النفسي متباينة .أخيرا،

بالرغم من ان أمريكا وبريطانيا كلتيهما تشتركان في المنظور المركز حول القارىء الا أن الامريكان يثبتون اختلاف النساء بينما الانكليز ، ومن خلال أعمال مركز بير منفهام للدراسات الثقافية ، وكذلك مجلة السينما ومجلة القائلين بالمساواة بين الجنسين ، يذكرون تفاصيل عن اضطهاد النساء الثقافي في القراءات الجماعية . ماهي أسباب هذا التباين ؟ . ربما يكون التأثير الاعظم للنقد الفني القائل بالمساواة قد ركز طرائق الفهم الامريكية على صنع الايقونات الانثوية . (ليبارد ١٩٧٦، شيكاغو ١٩٧٩) .

وربما هناك حاجة أمريكية عامة للايمان بالمنطقة القفراء ، لقد دعت فيتيري كتابها باسم « كتيب البقاء والدفاع عن النفس من أجل قارىء تائه في القفر الذكوري ـ للرواية الامريكية » (فيتيرلي ١٩٧٨) كذلك أدى التأثير الصارم والمختلف والآني بشكل اساسي من مجموعات تاريخية يسارية مثل مشغل روسكن التاريخي ومن كتاب مثل شيلا وروبوزام الى تأكيد اشتراكي انكليزي على المعارضة أكثر من التعبير .

هذا الاختلاف السياسي القومي انعكس في الاشكال المختلفة للكتابة في البلدين ، ولقد قاد الاستحواذ على النطاق الفكري العديد من القائلين بالمساواة بين الجنسين الامريكان الى التأكيد على أولوية المهارات الفكرية، تلك المهارات التي تغطي مدخلا الى حياة عقلانية يمكنها غالبا ان تخلق أشتباها قويا في الاساليب التي تبدو انها تقوض اهمية المضمون . ان انتقاد الادب في هذا المنحى تطوير لمقدرة المشاعر حول مضمون جديد مختلف (سواء كان أسود أم سحاقيا ام خنثويا) كما أن العلاقات الاجتماعية عندما تناقش تنتقى لامكانية أخذها في الحسبان كتجربة اما الطرق فهي بحث عن الادوات ـ شأنها شأن المفكرة الشفوية التي يمكنها ان تحدد موقع المشاعر (فيشر ١٩٧٩) بذلك يكون الناقد الامريكي القائل بالمساواة بين الجنسين قد وجد شقيقه شكسبير .

الاتجاه الكلي للنقد الادبي الانكليزي القائل بالمساواة بين الجنسين، شأنه شأن السؤال الرئيسي لـ : روز كوادر . هل روايات النساء روايات قائلة بالمساواة بين الجنسين ؟ . يقول بأن التركبز على التجربة النسائية لايحتاج جوهريا لان يكون ايماءة بالمساواه على الاطلاق ، (كوارد ١٩٨٠).

ان النقد الادبي القائل بالمساواة لدى الانكليز يحتاج الى فكرة محددة دقيقة عن ثقافة نسائية مشتركة تصارع المعاني التقليدية . فالمناقشات الانكليزية لاتدور غالبا حول طبيعة الادب بل حول القرارات السياسية التي يمكنها ان تجعل العمل قائلا بالمساواة وعلى أية أسس (مونتيفيور ١٩٨٣). هنا يلعب النقد دور الوسيط بين النص الادبي والتاريخ الاجتماعي في الاهتمام بالموضوع مع تصوير الحياة المنزلية او النظام الابوي .

« تــراث مختلف »

يشترك النقاد الانكليز والامريكان في الهدف نفسه الا وهو تزويد النساء بعالم نسائي . فعلوا ذلك من خلال اعادة فحص الكاتبات اللواتي نشر لهن طبقا لاسلوب الموضوع عادة ومن ثم ايجاد الحوافز والصور الانثوية . لقد رسموا الشخصيات الهامة في الكتابة النسائية كنماذج وظيفية لبطلات مثقفات . كما وجدوا واعادوا التصديق على كاتبات مفقودات ومتجاهلات . وهكذا ، من خلال مزج النساء المفقودات مع أولئك اللواتي أنقذن للتو ، خلق النقد تراثا أنثويا بديلا عظيما (شوولتز ١٩١٩) وباستخدام المادة من علم النفس وعلم الانسان والتاريخ الفني بشكل خاص وجد النقد الامريكي القائل بالمساواة نماذج بديلة من الفائدة ضمن الكتابة النسائية بدءا من الموهبة المعطاة الى الاستعارات الراقصة. ينطلق القائلون بالمساواة بين الجنسين من الانكليز على مايبدو من تقليد مختلف، تقليد من النقد الوصفي ، وهي طريقة طورها النقاد الماركسيون تقيم

الادب وفقا لتحيزه مع مقدمات منطقية مفاهيمية خاصة تبناها بعض القائلين بالمساواة في محاولة لتخريب الافتراضات الضمنية الابوية المندمجة في الادب .

وانه لامر بسيط جدا ان نقول ان الامريكان يقرؤون ثقافتهم على شكل تحليل نفسي من اجل نوعيتها في حين يقرأ النقاد الانكليز ثقافتهم بشكل سياسي من أجل وظائفها . ولكن طالما ان النقد القائل بالمساواة بين الجنسين يفترض ان الادب يصف النماذج المميزة لحياة النساء ويعطيها الشكل التعبيري عندئذ سيستخدم القائلون بالمساواة في كل بلد وبشكل حتمي طرائق نقدية متمايزة وشروحات تتفق مع مصطلحات من تجربتهم المادية والاجتماعية .

كانت ماري ايلمان واحدة من اوائل واكثر النقاد الامريكان تأثيرا في التفكير حول النساء . (ايلمان ١٩٦٨) . تقرأ ايلمان الثقافة كتاريخ أدبي . فهي تقترح على سبيل المثال انه حالما اصبح الخدم اقل وفرة في المجتمع الادواردي اصبحوا يتخذون دورا اكثر صرامة في الرواية مثل « عشيق السيدة تشاترلي » .

تعتبر ايلمان ان الصور النسائية أبدعت في زمن من التوتر الاجتماعي كما تقترح بأن تصنيف التجربة من قبل النساء الكاتبات الى ثنائيات ومتضادات هو الذي مكنهن من تجنب الابهة الذكرية . لكن وبكل بساطة من خلال رسم سلسلة متصلة من الانماط لظاهرة أدبية ، تفترض إيلمان ان المجتمع نفسه مجموعة موحدة من الظواهر تتحدد بالتعارض مع الوجه الآخر للمرأة .

لقد أصبحت « نساء الادب » لايلين مورس المثال التقليدي لهذا المفهوم (مورس ١٩٧٧) . « ونساء الادب » يترجم مظاهر الثقافة الانثوية الى العلاقة غير الثابتة بين التجربة الانثوية والمصطلحات في الكتابة

الانثوية ، كما تدعي مورس بوجود أجناس انثوية محددة (القوطي) ، الاساطير (الخيال الخلقي لدى فرانكينشتاين) والرموز الانثوية المحددة (مثل طائر آني فرانك) . اذن ، تصبح المقاومة الاجتماعية للنساء بالنسبة لمورس مسألة اسلوب : فقول « اللا » عند جين آير هو هجوم من قبل شارلوت برونتي على الحالة الثقافية للفتيات اشابات . لقد كشفت النساء الاديبات طريقة جديدة للتفكير بشأن الارث الادبي للكاتب . فقد وصفت هارولا بلوم الكتاب الذكور في كتاب « الخوف من التأثير » كمحاربين ضد اسلافهم الادباء (بلوم ١٩٧٩) في حين تصف ايلين مورس دفء واحترام الكاتبات الاناث لبعضهن البعض وتضرب على ذلك مثالا جورج اليوت وهرييت بيشير ستوى ، او ماتدين به ايلي ديكنسون تجاه اليزابيت باريت براونينغ . لكن مورس ترى المصطلح الادبي بطرق عملية جدا وترى مهمته تتجسد بشكل رئيسي في وصف البطلات البيضاوات المحبات للجنس الآخر غير ان العائق أمام مشروع مورس هو افتراضها الثابت جدا لنوايا الكاتبة وخوفها من المراة (غاردينر ١٩٨٢) . يظهر عمل ساندرا . م . غيلبرت وسوزان غوبار « المراة المجنونة في العلية » الفائدة من نموذج مورس . (غيلبرت وغوبار ١٩٧٩) فقد وصفنا أعمال جين أوستين ، ماري شيلي ، عائلة البرونتي وجورج ايليوت مع أخريات وادعتا انها من خلال صور من (الانحباس ، الازدواجية ، المرض ، المناظر الطبيعية) فان الكاتبات الاناث يعدن تعريف أنفسهن وتعريف الفن والمجتمع تعريفا استراتيجيا .

يعبر الكتاب عن عدد من الافكار الممتعة منها أن الكاتبات الاناث أكثر قربا للشخصيات التي يمقتنها ، وان صورهن نابعة من القلق حول ابداعهن الخاص . لكن صيغة كتاب « المراة المجنونة في العلية » ملهم ، تبين صفحاته السبعمائة والثماني عشرة كم اعتمدت غيلبرت وغوبار على السرد وعلى

الشرح اكثر من اعتمادهما على التحليل الدقيق . لقد تنقلنا من كتاب الى آخر دون فصل ختامي ، فهما لاتستطيعان الاختتام لانهما لم تجريان مناقشة . انه نص مثبت بشكل غريب لايعطي اقل احساس حول لماذا علينا أن نقرأ لكاتب أكثر من آخر .

ترجع صيغة الكتاب السردية أكثر من صيغته التحليلية كما تعترف غيلبرت وغوبار ـ نفسيهما الى اشتقاقه من مادة تعلماها في الجامعة الهندية وهكذا فهو رمز عن وضع النقد القائل بالمساواة بين الجنسين في المعاهد الامريكية . وبشكل مشابه ، فان « الخيال الانثوي » لـ « باترسيا مير سبكس » الذي يعد أيضا دراسة موضوعية قد انتظم حول عناوين قابلة للتعلم يمكنها ان تشمل نوعية من اعمال متباينة من نواح أخرى. (سباكس ١٩٧٧) تلك العناوين مثل « القوة » « الاستسلام » تشبه عنوان غيلبرت وغوبار « الملاك » وتمكنهن بوضوح ، كمدرسات ، من التقايض بالنصوص من عام الى عام . الصور الانثوية في أدب النساء هي ميزته الاكثر قابلية للتأثر لكن الدوافع موضوعات مساوية في قابليتها للتأثر بكثير من الادب الغربي الآخر . فهذه الصور ليست غامضة فحسب بل انها تحجب الميزات المتباينة لاي نص في حالة من التناقضات الكاملة الصريحة. وعلى الرغم من انه قد يكون هناك نزعة عامة نحو القيم الفرضية في أدب النساء فان تخطيطه بشكل غير تقارني لايفسر لماذا تكون صورة ما أكثر فائدة من اية صورة أخرى .

والمشكلة هنا ، كما في « الاغواء والخداع » (اليزابيت هاردويك ١٩٧٤) او « صور النساء في الرواية » ـ : وجهات نظر قائلة بالمساواة بين الجنسين (سوزان كوبيلمان كورينلون ١٩٧٢) هي تحديد الشخصية باعتبار ذلك حلا لمشكلة الثقافة. والاكثر اهمية هي التطمينات الميتافيزيقية لمنهج « البطلة الانثى » فعن طريق تفهم البطلة كشخصية كاملة لها

وعيها الخاص يقول النقاد ان الانثى شخصية متكاملة ، معنى ذلك أنه يمكن للنساء ان يكن عناصر حرة،ويتحدى القائلون بالمساواة بين الجنسين من الانكليز الخيال القصصي الميتافيزيقي انطلاقا من انه يمكن للنساء أن يكن عناصر حرة في عالم من النساء . فعلى سبيل المثال ، مناقشة آنيتي كوهن في دراساتها الفلمية بأن تمثيل النساء جزء من لحظة التلقي بقدر ماهو جزء من لحظة الانتاج (كوهن ١٩٨٢) لقد تجنب ناقد البطالة الانثوية الامريكي الطريقة التي تكون فيها النصوص الادبية نتاجا متجمعا عن المؤسسات الاجتماعية ، صيغا من التنظيمات اللغوية ، ممارسات وموضوعات لايمكنها الاجابة على تفسير عرضي وحيد .

لاحقا ، استخدم القائلون بالمساواة بين الجنسين من الامريكان لاكان Lacan وديردا Derrida من اجل تضخيم مفاهيم النص الادبي باعتباره بؤرة لعلاقات ثقافية من المستحيل جمعها في كل واحد . لقد تحدثت جوديث كيفان غاردينر وغايتري سبيفاك كثيرا حول تأثير النظرية الفرنسية على ادراكهما لثقافة القائلين ـ بالمساواة بين الجنسين . فالمصطلحات الاساسية بالنسبة لغاردينر هي القوة ، الرغبة والاختلاف كما أنها تهاجم الناقد فريدرك جيمسون لانه عرف التاريخ على أنه يرفض الرغبة (غاردينر ١٩٨٢) . انها تفهم النظرية النقدية ، كما هو الشأن بالنسبة لكتاب باربرا جونسون ، على أنها تشبه نظرية العلاقات بين الاشياء في التحليل النفسي حين تتقمص الانثى شخصية « الآخر » . وذلك يتضمن ، اضافة لقائمة طويلة من كل شيء ، ليس لذكر نفسه ، بل الطبيعة ، الامهات ، والغائب ، كذلك فان غاردينر حريصة على التأكيد انه رغم فائدة فهمنا لبعض الاساليب السلبية التي نستوعبها في الثقافة السائدة فان من المهم بالنسبة لنا أنفسنا ان لانساوي بين هذه المقولات وان لاتدمجها في فئة واحدة لا اختلاف فيها .

لقد وصفت أوريين ريتش ، اكثر من معظم القائلين بالمساواة بين الجنسين ، التوقعات الادبية والثقافية لقارئاتها (الطالبات) وكذلك الاسلوب الذي تبنته الى جانب كاتبات أخريات ، للرد على هذه التوقعات. ففي كتابها « حول الكذب ، الاسرار والصمت » تصف النقد على أنه عملية مؤسساتية بالاضافة الى انه عملية فردية (ريتش ١٩٨٠) ، الطقسي بالنسبة لآدريين ريتش هو مايحقق او يعطي للنساء حياة ذات معنى ، فالطقوس خريطة لغوية للمعنى الذي يمثل نموذجا من نماذج التنظيم الاجتماعي . ومقالة آدريين ريتش المؤثرة « جين آير : اغراءات امراة بلا أم » تعتبر ان جين اير طفس من طقوس المنعكسات الثقافية والاجتماعية للنساء ضد العالم الفيكتوري الذكرى (ريتش ١٩٨٠) وفي كتابها « امراة تولد » تخرج ريتش الامومة من حيز الثقافة الانعكاسية وذلك بوضع طقوسها ضمن منظور تاريخي ابعد (ريتش ١٩٧٧). لقد رسمت ريتش تاريخا جديدا للامهات في ميدان الاسطورة والشعائر ضمن نموذج مثير من نماذج القوة الثقافية الانثوية.

و « امراة تولد » شكل اصيل للنقد القائل بالمساواة بين الجنسين وذلك بمزجه لعلم الدراسات الانسانية . بالادب ، بالسيرة الذاتية . وفي الحقيقة لم يعقبه اي كتاب نقدي ذي صيغة هجينة وطموحة هكذا . المشكلة في موقف ريتش قد تكون عائدة لمشكلة نظرية المساواة نفسها اي رغبتها في ماض مثبتة . وكالعديد من القائلين بالمساواة بين الجنسين تعتبر ريتش الطقوس والشعائر نوعا من استجابة للبيئة ورغم انه قد تكون شعائر النساء مواقع الصراع ضد سيطرة القوة الذكرية فان علينا التمييز بين فعاليات الشعائر في الادب وبين المصطلحات والمفاهيم التاريخية التي تحوي هذه الشعائر ضمنها ، ولكن كما ناقشت كرستيفا ، فان الاتفاقية الرمزية التي كانت قائمة انماهي اتفاقية اجتماعية قامت على تضحية المراة . (كرستيفا ١٩٨١) .

تعد ادريين ريتش في صيغها الثقافية الخاصة ، أكثر نجاحا كناقدة فهي تمزج ، في مقالاتها النقدية الذاتية ، الذات مع النوع الآخر وتخلط العام مع الخاص كما تهدف الى اخبار القارئات كيف يقران الكاتبات النساء وكيف يمكن للقارئات اطلاع الكاتبات على كيفية الكتابة .

كانت مساهمة ريتش الرئيسية ، معالجة حقل النقد القائل بالمساواة بين الجنسين فيما يتعلق بالكثير من الثقافة السوداء والسحاقية Lesbian (ريتش ١٩٨٣) ولقد احدثت مقالتها « اشتهاء الجنس الآخر الالزامي والوجود السحاقي » كثيرا من النقاش (غابلان ١٩٨٣) ، لكن بتضخيم فئات السحاق والثقافة السوداء بشكل كبير ومن ثم تعديل نظام تصوير هام فان ريتش أوجدت تناقضات وفروقا يمكنها ان تقابل ايديولوجية النظام الابوي ، نشأ النقد السحاقي القائل بالمساواة بشكل مباشر من خلال فعاليات سياسية للجماعة السحاقية وحركة القائلين بالمساواة في أمريكا ، وبسبب عدم اندماجه بسهولة في مؤسسات أكاديمية فانه زود النقد الامريكي القائل بالمساواة بين الجنسين في الثمانينات ببعد جديد . ان مقالة سناتو في « الرغبة » مقدمة لهذه التغيرات الرئيسية في نظرية المساواة الامريكية التي حدثت من خلال نقاشات حول الجنس والثقافة (سناتو ١٩٨٤) .

يمكن تلخيص النقد الامريكي القائل بالمساواة بين الجنسين الذي ظهر في السبعينات ، وعلى افضل نحو من خلال كتابة اربع ناقدات : ايلن موري ، باترسيا ماير سباكس ، ايلن شوولتر وفلورينس هاو . لقد بدأن يطورن في عملهن ملحقا انثويا للادب الذكري . كما قادهن هذا الى إعادة تعاريف موضوع النقد لان الاعتراف بمجموعة جديدة من الاعمال يصبح اكثر من مجرد عملية اضافة بسيطة وفي بعض النقاط احتاج القائلون

بالمساواة الى ادوات نقدية جديدة ، ثم اتجه التجمع والتشكيل الجديد نحو تغيير تعاريفنا ومراتبيتنا وفهمنا لكيفية دخول هذه التعاريف والمراتيبيات الى حيز الوجود .

تبين المقالتان الرئيسيتان لايلين شوولتر بوضوح اكبر هذا العمل الاساسي للنقد الامريكي القائل بالمساواة بين الجنسين . فهي تقسم النقد في « مواهب شعرية قائلة بالمساواة بين الجنسين » الى نوعيتين متميزتين. تهتم النوعية الاولى بالنسبة لشوولتر بالمراة كقارئة ، كمستهلكة للادب الذي انتجه الذكروبالطريقة التي تغير فيهافرضيات القارئة نظرتنا للنص. تهتم النوعية الثانية من النقد القائل بالمساواة بين الجنسين بالمراة ككاتبة، بالمراة كمنتج للمعنى النصي ، بتاريخ وموضوعات واجناس وتراكيب في الادب انتجتها النساء . فهي تنظر هنا معدلة تعديلا نابعا من التجربة كتابها الاولي « أدب خاص بها » (شوولتر ١٩٧٨) . كما تتابع شوولتر تطوير أفكارها في « النقد القائل بالمساواة بين الجنسين في كتابات القفر » وما يتبع ذلك (شولتر ١٩٨٢) وهذا يصنف ضمن مايمكن دعوته بتقنيات عمل النقد عند نقاشها للنماذج السيكولوجية والبيووجية واللغوية للخطاب « المختلف » .

لكن ، هناك نقاد أمريكيون آخرون قائلون بالمساواة بين الجنسين اتخذوا مواقف مختلفة وكانت لهم ردود فعل وتهجمات على كتابات شوولتر . ففشل شوولتر في تناول قضايا العرق والشؤون الجنسية على نحو ملائم يدل بالنسبة للاحقين للقائلين بالمساواة على عدم ملاءمة دراسات النساء البيضاوات والمحبات للجنس الآخر في الجامعات الامريكية ، وفي ردها على مقالة شوولتر تعطي كارولين ــ ج ــ آلين دورا للنقد كفعل سياسي (آلين ١٩٨٢) . كما تهجمت بولكين ، اكثر من الآخرين على الخوف من الجنس المماثل وعلى العنصرية لدى اولئك النساء

الاوائل وتلك الناقدات اللواتي كن اكثر تأثيرا بهن مثل آنيت كولودني (كولودني ١٩٨٠) . كما يبدو تغيير الاتجاه الامريكي غالبا معاصرا وعلى نحو يقطع الانفاس للغرباء لكنه في عمل كل من ادريين ريتش ، ليليان فادرمان غايتري سبيفاك وايلي بولكين يبدو وكأن اهتماما جديدا بنظرية المساواة الامريكية تلقى اهتماما جديا .

بالسبة لبولكين تتحدث النساء الى النساء عبر فترات زمنية ، لكن ضمن مقولات متميزة فيما يتعلق بالعرق والافضلية الجنسية . فالبحث عن النسب اقل بكثير من البحث عن تاريخ النساء بحد ذاته واكثر تتبعا لموضوعات تقع ضمن الكتابة السحاقية السوداء لدى الكتاب السحاقيين البيض كما هو الشأن بالنسبة للعمل المكتوب حول ما تدين به اليس ووكر تجاه زورانييل هورستون (هول ١٩٧٧) .

ظهر اهتمام بولكين بالنسبة للانكليز على انه أمريكي حدا وذلك لتعارضه مع الموقف العام للقائلين بالمساواة بين الجنسين . فبحثها هو عن مجموعات من الغرباء في المجتمع الامريكي الذي يعوزه السند فيما يتعلق بالقيم الجمالية أو القيم الاجتماعية والسياسية كما حددها نساء ورجال الطبقة المتوسطة الامريكية البيضاء ، (بولكين ١٩٨٠) ، كذلك حددت هوية كل مجموعة على انها تتصرف ضد التقليد الادبي وانها تبحث لتأسيس تاريخ غير أدبي وغير عقلاني خاص بها . مع ذلك ، عند وصف هذه التواريخ فان ناقدات مثل بولكين يعرفن الفرضية غالبا بمصطلحات جمالية اكثر من كونها مصطلحات سياسية، فيما تبدو كل مجموعة على شكل اقلية تستخدم أدوات التساؤل نفسها ولها الميزات ذاتها ـ وكذلك الشعائر والرموز والمصطلحات والغايات ، ففي مجموعاتها « القصص السحاقية » (بولكين ١٩٨١) ، و « الشعر السحاقي » (بولكين ١٩٨١) ترسم بولكين تاريخا من المعارضة لايعتمد على تقاليد الطبقة الاجتماعية بل على تقاليد

النمط اللغوي التي توضحها بولكين فيما تدين له مجموعاتها تجاه الموروثات الشفوية الامريكية المستوحاة من الانجيل وابناء البلد الامريكيين والوجوديين .

بالنسبة للناقدات الانكليزيات القائلات بالمساواة بين الجنسين لايستطيع النص وحده اعطاء الفرضية المعبرة . في عمل مركز برمينغهام للدراسات الثقافية (ماك روبي ١٩٨١) ، ونصوص مايكلي باريت (باريت ١٩٨٢) وباترسيا ستوبس (ستوبس ١٩٨١) تتجه الناقدات الانكليزيات للبحث عن موضوعات الاسرة ، الامكنة العامة أو الخاصة اكثر من الخيال أو الاختلاف والنقد الذي نشأ من جراء حركة التحرر النسائية في بريطانيا انما ظهر الى حد كبير نتيجة الوضع الحالي في الستينات والسبعينات ، كما كانت السياسات اليسارية وحركة السلام والطب النفسي الراديكالي منطلقات استخدمت في كتابات عديدة لمعارضة النزعات المحافظة في المجتمع والثقافة ومن جهة أخرى فقد استخدمت الناقدات في الغالب كتابا مثقفين مثل التوسر (Althusser) اكثر من النقاد الادبيين للتوصل الى فهم كيفية ان التقاليد الادبية والمؤسسات الثقافية تضطهد النساء . (بيلي ١٩٨٢) .

من ناحية أخرى،انبثقت مجموعة عمل من نظرية المساواة الماركسية كي تركز على التركيب الايديولوجي لاستغلال النساء من قبل وسائل الاعلام (بايهر ١٩٨١) . « والمساواة بالنسبة للفتيات » يقدم لنا مثالا جيدا عن هذا الهدف الثاني : (ماك روبي ١٩٨١) اذ تستخدم آنجليا ماكروبي واخريات طريقة سردية تفضل أنواعا من التعصب خبرتها فتيات مراهقات من خلال الصياغة سواء كان ذلك بالاسلوب الادبي او المرئي للمجلات التي يقرأنها . النقد الادبي هنا يتركز حول التلقي وتخريب الخيال ويمكن وصف الطريقة بأنها تحليل اعراضي لوصف الواقع او اللا واقع على شكل نماذج دلالية لكل من جمهور المتفرجين او لنا كقراء . بعدئذ يصبح النقد

اطارا اثنوغرافيا اكثرمنه أدبيا للاسئلة المتعلقة بالثقافة وخلق البدائل ، كذلك فان معاملة القارىء المتوضع اجتماعيا كبنية متحولة في النص انما كانت واحدة من طرائق عمل القائل بالمساواة الانكليزي في الاوبرت الصابونية (١) والسينما هذا المسار ينطلق من رغبة تفحص الاجناس المرغوبة من قبل النساء المعاصرات ، ولقد توجهت موضوعية الكثير من هذا النقد نحو المفارقة القائلة ان الثقافة السائدة للنساء تصف ملذات النساء في الوقت نفسه الذي تضعهن به في خدمة الاسرة ذات النظام الابوي (وليامسون ١٩٧٨) .

وعلى الرغم من ان عمل القائل بالمساواة بين الجنسين في انكلترا في مجال الرواية الرومانسية قد وسع حدود مايمكن تسميته « بالادب » الا ان هناك مآخذ على الطريقة كشرح الاسلوب الادبي ذلك انه من خلال وصف دور الثقافة الادبية وصفا اثنوغراميا ضمن تجربة النساء فان هذا النقد غالبا ما رفض اي شكل من اشكال التمثيل الجمالي السيء او الجيد بعدئذ ، يمكن للمعنى ان يكون نتيجة للتفاعل المتغير بين صيغ لفظية خاصة وقراء ذوي بنية اجتماعية . اذ رغم ان فكرة المعنى في هذا المجال كقوة مفاهيمية غالبا ما تكون موضحة بشكل حسن الا انها تتجاهل القضية الكلية للقيمة الادبية . ان رفض القيم الجمالية واضح ايضا في تفضيل الانكليز للربط بين مجموعات من المواضيع الملحة مثل حقوق واخطاء النساء اكثر من التنظير وفق قواعد من الدراسات الادبية مثل (ميتشيل وآوكلي ١٩٧٦) . فبدلا من اخذ النص الادبي كواقعة فنية بالنسبة للنقد يفضل القائلون بالمساواة بين الجنسين من الانكليز الانطلاق في العمل من مجموعات جماعية هدفها وضع جدول عمل اكثر مما هو تحديد الدور المعجمي الاكثر نقاء للنقد الامريكي (مجموعة ادب القائلين بالمساواة ـ الماركسيين ١٩٧٨) .

---

١ ـ نوع من الاوبرا المعروفة .

ولقد ظل النقد الماركسي القائل بالمساواة بين الجنسين في انكلترا متمسكا بالفكرة القائلة ان سياسة النص هي وظيفة سياقه بقدر ما هي وظيفة اسلوبه وصيغته . تعامل كاتبات مثل تيري لفيل علم الجمال تقريبا كخطة سياسية (لفيل ١٩٨٢) كما تفضل ناقدات التحليل النفسي الانكليزي مثل روز كوارد اعتبار عمل النقد نوعا من الكشف للمذاهب الثقافية . فمشروعها المستمر هو تفهم التصورات النصية كجزء من المنشآت الثقافية التي تنتج وتنشر هذه التصورات (كوارد ١٩٨٢) .

بعدئذ ، لا يرى هذا النقد الانكليزي المعنى في صياغة التجربة الادبية بل في تقرير ما يمكن انقاذه من حقل الادب من اجل السياسات القائلة بالمساواة بين الجنسين .

لقد فعلت مايكلي باريت الكثير لربط نظريات المذهب المادي التاريخي بتعريفات النساء في الادب فهي تقدم تبصرات حاسمة وبشكل خاص في العلاقة بين الوضع الطبقي لفرجينيا وولف وبين نظامها الخاص بالقيم الادبية (باريت ١٩٧٩) . ان هذا التبصر بشأن وولف هو سبب اختياري لباريت كناقدة تمثل الماركسيات القائلات بالمساواةالانكليزيات حيث استطيع صنع مقارنة مباشرة بين نظريتها حول وولف ، وبين فكرة غايتري سبيفاك الماركسية القائلة بالمساواة حول عمل وولف « الى المنارة » (سبيفات ١٩٨٠) . فالمقارنة ستوضح الاهتمامات الثقافية المختلفة للقائلين بالمساواةبين الجنسين الانكليز والامريكان . قراءة باريت وسبيفاك هي كقراءة تقارير ليست صادرة فقط عن قاعدتين مختلفتين بل كأنهما تكتبان عن مؤلفين مختلفين جدا . تنطلق باريت من السؤال « ما هي نتائج التغيرات التاريخية لوضع النساء في المجتمع بالنسبة للمرأة المؤلفة ؟ » . لذا فنصها هو تحليل للموردات التاريخية لنتاج وولف النقدي الأدبي .

تقدم باريت تقريرا جيدا جدا عن العلاقة بين حاجة فرجينيا وولف للتعليم الشكلي ، قبولها النقدي (أو عدمه) من قبل النقاد الذكور ، انعزالها المنزلي وبين أثر هذه العوامل على عملها. لذلك تشاهد كتابات وولف حول الشؤون الجنسية بشكل رئيسي من خلال علاقتها مع اعمال أخرى لوولف تتعلق بقتال وفاشية الذكور وكذلك صلة المذهب الجنسي البرجوازي مع المجتمع الفيكتوري ، تنفر باريت بعيدا عن قول وولف بالاختلاف الانثوي مفضلة ان تعتبر حجة وولف بشأن ذلك الاختلاف تركيبا اجتماعيا أكثر منه بيولوجيا .

الشؤون الجنسية واشكالها المتعددة هي بالضبط نقطة الانطلاق المختلفة جدا بالنسبة لسبيفاك . يشبه نقدها النقد الامريكي الحديث كثيرا والذي هو مدين بشكل جدي لكل من لاكان وديردا (اللذين ترجمتهما وقدمتهما سبيفاك للجماهير الامريكية) . كما يوضح نص سبيفاك ايضا دين القائلين بالمساواة الامريكان الذي يعود لتدربهم الصارم على فن الخطابة واللغويات كطلاب غير متخرجين اذ تترجم وولف حاليا الى استعارات وبراعات لفظية اي بعيدا عن تمثيل الفن وابداعه الاجتماعي ، تحاول سبيفاك فهم « الى المنارة » بقراءتها كمركب مدروس من استعارتين هما القواعدية والجنسية ، وتقدم هذه ، كما تدعي سبيفاك في لغتي وولف : لغة الفن ولغة الزواج . ومن خلال تورية مطولة على كلمة «صلة» كمركز للقواعد وكنشاط جنسي فان سبيفاك تضع عملا يشبه عمل ديردا في الاستعمالات والمعاني المختلفة لكلمات مفردة عملها ليس تحليلا نصيا مستمرا (لا يوجد شيء من التاريخ الثقافي الشامل لـ : باريت) بل على العكس هو استخدام لما يسميه ريموند وليافير الكلمات الدلالية التي يمكن لها أن تقدم المراحل الثقافية والقواعدية الرئيسية .

الاختلاف بين نظرية المساواة الانكليزية والامريكية لم يكن من الممكن جعله واضحا. يظهر النقد الانكليزي على انه توضيحي في مزجه للاهتمامات الاجتماعية والادبية بينما يظهر النقد الامريكي على انه شكلي ويتخذ انحيازا توافقيا مع جماعة المتطرفين. يقدم كلا النقدين طرقا مساعدة لقراءة وولف. ويأخذ نص أكثر صراحة جنسيا مثل أورلاندو (Orlando) نستطيع ان نرى ان تطور أورلاندو والتغيرات الجنسية ذات صلة بالاساليب التاريخية والادبية التي يواجهها الكائن. والتأكيد النقدي سيكون هنا على تهجم أورلاندو على الثقافة الذكرية الفيكتورية. وبشكل عكسي يمكن لنا النظر الى أورلاند كقصة غير ملتزمة على نحو متعمد ينزلق كاتبها بعيدا نصيا ليظهر صعوبة ماوراء الجنس، ونظرا لان الاختلاف الجنسي يوصف من قبل وولف بشكل سيكولوجي فقط، فان هذه القراءه لما بين الاسطر توضح العنف الفيزيولوجي مثلما عرضه ذلك المزيج في أورلاندو من التحليل الباطني والاستفهامي.

لقد دعوت لقراءة كلا الجانبين القائلين بالمساواة بين الجنسين وطابقت بين الطرق الانكليزية والامريكية وذلك ببساطة كتجربة شخصية بين كيف يمكن للنموذجين ان يتماثلا اكثر من أن يلغي كل منهما الآخر وبالطبع يوجد قائلون بالمساواة امريكان ماركسيون يرسمون أيضا سيكولوجية الثقافة الادبية للنساء (فوكس ـ جينو فيز ـ ١٩٨٠)، لكن العلاقة التي تميز التفسيرات الانكليزية والامريكية للادب هي الافكار البديلة عن اختلاف النساء.

الاختلاف والنظرية :

الفرضية المتعلقة بأصول ودوام الاختلاف بين الانثى والذكر لاتتوضع فقط في مجال النقد الادبي، اذ يعترف بعض النقاد الامريكان القائلين بالمساواة بين الجنسين ان المصادر الحاسبة لنظرية المساواة

لديهم لاتتوضع في العلوم المنهجية النقدية التقليدية بل هي تتجه نحو التحليل النفسي واستعمالاته في النظرية الفرنسية (غالوب ١٩٨٢) .لكن باعادة النظر في نزعات الاختلاف الامريكية والانكليزية في النقد الادبي نستطيع فهم العلاقة الثانية بين النقد الادبي القائل بالمساواة ، وبين مذهب القول بالمساواة . يساعد هذا في التعامل مع القضية المعقدة حول كيفية ارتباط الاشكال المختلفة للنقد الادبي مع الاعمال المفاهيمية والمؤسساتية اكثر من ارتباطها مع الاعمال النقدية الادبية .

يعرف ستيف هيث الخطاب المذكر باعتباره ذاك الذي يفشل في اخذ مشكلة الاختلاف الجنسي في لفظه وتوجهه بعين الاعتبار . (هيث ١٩٧٨) وفي افضل الحالات يعرف الاختلاف عادة بجوانبه المعرفية - فالنساء يفكرن بالدوائر اكثر مما يفكرن بالخطوط ، ونحن نميل لكوننا عدوانيين أكثر من متحيزيين ، نفضل الانظمة الصريحة على المغلقة ، نستخدم المنطق التصادقي اكثر من التتابعي ، مقيدون بالتفصيل وبالنموذج بحيث نكتب جملا كي نقتبس قول فرجينيا وولف ، « من نسيج أكثر مرونة من القديم » ، نحن وهميون منجذبون بشكل طبيعي الى الاماكن الداخلية ، والى الاطفال والحيوانات .

هكذا يتم التعامل مع الاختلاف دون تشكيل فرضية وقد يكون الموقف العقلي اكثر ملائمة للناقدات الامريكيات الاوائل ، فقد نظرت ناقدات اوائل مثل غريس سيتوارت الى الاختلاف من حيث انه تناقض كامل ، الامر الذي يعد تصويرا زائفا للاختلاف ذلك أن وسيلتها النقدية تصنيف تبسيطي لميزات النساء . « ستيوارت ١٩٧٨ » .

لاحقا شرعت الناقدات شانهن شأن الكاتبات اللواتي قدمن في مجموعة اليزابيت آبيل « الكتابة والاختلاف الجنسي » او « مستقبل الاختلاف» و (أليس جاردين) تتناول عدم استقرار الاختلاف،والوسيلة

النقدية هنا هي توثيق الكتابة الانثوية من خلال الارتباط الصريح مابين اللغة والثورة (آبيل ١٩٨٢) ، وكما ان باترسيا سباكس وايلين مورس هما ناقدتان أمريكيتان تبحثان عما هو « انثوي » بصورة جوهرية كذلك هناك أخريات ، لكن كتاب نينا أورباش « مجتمع النساء » هو المثال التقليدي في هذا المجال . تصف أورباش الرؤى المشتركة لجماعةالنساء في أعمال برونتي ، غاسكيل وسبارك وأخريات ، (أورباش ١٩٧٨) انها مهتمة كل الاهتمام بالطريقة التي تبدو في جماعات النساء مختلفة عن جماعات الرجال وبشكل خاص الطريقة التي تستبدل فيها أسس السلوك الالهامية الصريحة للذكور بأسس سرية قائمة على الهمس واللغة الخفية لدى النساء ، بعدئذ ، يعرف الاختلاف بشكل رمزي لدى جماعات النساء على شكل شعارات تدل على الاكتفاء الذاتي الانثوي ، فقد كان لأورباش ذلك الايمان الامريكي الرائع بجبهة جديدة ، مجتمع النساء بالنسبة اليها لديه قدرة عجيبة على ابداع ذاته وتقديم فكرة ساحرة عن قوة شبكات اهتمامه الاجتماعية والمهنية (وذلك كما في تحليلها لفرانفورد بطلة السيدة غاسكيل) . لكن المشكلة هنا هي حصر الاختلاف بالنسبة لأورباش بفكرة البطلات الاناث ومن ثم بالانماط الاولية الانثوية .

غير ان الامريكية الاولى التي عملت على تطوير « الاختلاف » على نحو كاف انما كانت أدريين ريتش اذ تعيد ريتش ، شأنها شأن كرستيفا ، التفكير بهيمنة الام كي تخلق لغة جديدة للنقد لكن ان كان الحوار الاجمالي بين التحليل النفسي والادب غير قيم بالنسبة لاعادة التفكير بقوة النص لدى القائلين بالمساواة (غالوب ١٩٨٢) ، فان قراءة إيريغاري كانت مؤثرة بشكل خاص في النقد الامريكي . فهي لاتعطي قراءة تعريفية لنص، تغلقه أو تجعله من ملكيتها بل تشير فقط الى تلك العبارات التي تبدو تفسيرية ، بحيث تحث قارئها على اكمال النصوص الاولية النقدية .

قارئة امريكية قائلة بالمساواة لـ إيريغاري ـ وهي شوشانا فيلمان ـ ذهبت الى حد أبعد فاقترحت بأن «ادب التحليل النفسي هو ادب اللاوعي» ولذلك يمثل الادب في التحليل النفسي حالة الامكانية (هارتمان ١٩٧٨). المسألة هنا هي أن تقرأ استخدام الرمزية في الادب (كما يفعل التحليل النفسي الفرنسي) كأداة للنماء لا الحصر . لقد كان التحليل النفسي هاما بالنسبة للنقاد الامريكان لانه يجعل اجدل حول اللاموضوعية والاختلاف مركزيا تجاه نظرية المساواة ولانه يوسع وصف امكانيات الاناث كما يزود الامريكيين ايضا بحقل جديد من حقول المعرفة ، مجال واسع من ثنائية الجنس والخيال .

الاهتمام بحالة الوحشة والاستعارات المتطرفة تتواجد تقريبا في كل المواضيع المطروقة في « الكتابة والاختلاف الجنسي » (اليزابيت أبيل ،) كذلك مقالة ايلين شوولتر التي نوقشت في البداية واسمها « النقد القائل بالمساواة في القفر » كما تعالج سوزان غوبار التمثيل الرمزي لدم النساء المحرم في اسحق دنيسن (Isak Dinesen) بينما تستعمل آنيت كولودني قصص الاسر والعبودية من الجهة الغربية ، وتناقش كاترين ستبسون سلاسة ووحشية التراكيب الجنسية من خلال تفحصيها للكتابة السحاقية وتنتقد نانسي ـ ج ـ فيكرس ـ تراث النظام الابوي الذي يقدم صورا جزئية مفتتة للجسد الانثوي ، وتقدم غايترى سبيفاك ترجمة نصها حول وصف بينفالي ديفي لعملية تشويه النساء واستثنائهن من كل شيء والاعتداء عليهن (أبيل ١٩٨٢) .

لقد جزأ رجال الفن لزمن طويل ، وشوهوا وقطعوا أجساد النساء الى اجزاء انطلاقا من منظورية مزيفة، والآن تستخدم الناقدات الامريكيات القائلات بالمساواة فنون النرجسية والمبالغة التشريحية لمسح التصنيف البطرياركي (الأبوي) ورغم أن الناقدات الانكليزيات يفضلن مشاهدة

الاختلاف الجنسي كما أسس تاريخيا في مجموعات متعاكسة من الخبرات المفاهيمية مثلما هو الشأن في عمل روز كوارد فقد. وسعت القائلات بالمساواة الامريكيات مجالات الممارسة النقدية في استخداماتهن الابداعية لتداعيات الافكار والاستعارات .

وفي افضل الاكتشافات ، تم تحدي الموضوعية المزعومة للمقاييس الادبية وذلك عن طريق اعادة تعريف « التجربة » و « الخطاب » من خلال تفحص الانوثة المكبوتة حتى الآن . وما كتاب « لغة الجسد » (آليس اوستريكر (أوستريكر ١٩٨٠) الا مثال جيد عن الطريقة التي يمكننا بها قراءة النساء الشاعرات وهي تخص بلان سيكستون وريتش)من حيث رفضهن المشترك للبعد الذكوري المتواصل ولعلاقة النساء « المختلفة » بالرمزية باعتبارها نسخة مختلفة من النقد الاجتماعي. مرة اخرى كانت المجاهل البعيدة والرحلة اليها وقصص النساء المقيمات فيها رمزا للكتابة البديلة للنساء ولامكانات التحليل النفسي (ماسون وغرين ١٩٧٩). مجموعة المقالات النقدية الانكليزية الاقرب الى بنية «الاختلاف»الامريكية هي تلك التي وضعتها ماري جاكوبس في « الكتابة النسائية والكتابة حول النساء » ، (ربما لان جاكوبس نفسها أمريكية) .

تنطلق جاكوبس ومساهمات أخريات من موقع(شوهته روز كوارد) وهو ان هناك تقليدا ذاتي التعريف لكتابة النساء (جاكوبس ١٩٧٩) ، فالاهتمام النقدي هنا ينص على تدمير الرقابة لكل نص موروث في اي برنامج انشائي بطرياركي ضمن الاجناس الادبية سواء كانت من الواقعية أو الرومانسية وهدف النقد هنا هو تخصيص نماذج تركيبية للتفويت او الاضطراب باعتبارها تمثل رفض النساء المشترك لجوانب في اللغة نفسها .

والمجموعة مرهونة للنقد التقليدي في تركيزها الزائد على روايات القرن التاسع عشر لكن انشغالها ببناء الجملة جذري في دلالاته، ومادية كل نص ، كما تزعم الكاتبات ، يمكن ان تتواجد في عملياتها التركيبية المفصلة .

لكن لن نكتشف لا في هذه المساهمات ولا في الافكار الامريكية المتعلقة بالاختلاف لماذا على اللغة ان تكون طليعة الشروط السياسية . هناك مقطع ختامي في تقرير جاكويس الخاص عن فاليتي حيث توضح بأنها تقرأ فاليتي كنص ثنائي لانها هي نفسها تواجه ذلك الانفصال بين التجربة الاكاديمية والخاصة .

لا تنجو حالة النقد هذه من مغالطة تحديد الانوثة بشكل كمالي كجنس آخر مع ذلك فقد اجابت على سؤال فيما اذا كان علينا في القراءة أن نطبق وعيا جنسيا لتلك القراءة أم لا وذلك بترديد الكلمة « نعم » .

« طرق فهم القارىء » :

لقد كان نقد استجابة ــ القارىء التطور المعاصر الاكثر أهمية في النقد الادبي القائل بالمساواة بين الجنسين في كل من انكلترا وأمريكا ، غير أنه لم يكن موقفا نقديا موحدا بشكل مفاهيمي (كما لم يكن كذلك لدى النقاد الذكور الذين تكشفوا ايضا عن عدد مختلف من التوجهات) .

واود ان أقارن هنا نقد استجابة ــ القارىء في كل بلد ذاك الذي تمثله خير تمثيل في امريكا جوديت فيترلي ، كيت ميليت والرائدة لويزروز نبلات وفي انكلترا نصوص مركز بيرمنفهام للدراسات الثقافية لانني أعتقد ان الطريقة قد غيرت الحقل الكامل للنقد وان اثرها قد حدد، وفي النهاية نشر الميزات والفروق القومية . في البداية ، سأعيد النظر بشكل موجز بمواضيع نقد استجابة ــ القارىء في أقدم المجالات واحدد

التراث الاكثر امتدادا للنقد الذكري من اجل استنباط دروس للناقدات القائلات بالمساواة بين الجنسين .

ان نقد استجابة القارىء هو جزء من الحركات الصارمة ضمن النقد الادبي باتجاه الانعكاسية الذاتية لانه يسأل عن الافتراضات التي تشكل أساليب النقد الادبي ويوضحها ، وبصورة مرافقة يوضح دور الناقد في خلق الادب كموضوع للدراسة . لقد ساعد منهج الناقدات القائلات بالمساواة بين الجنسين في أمريكا في اعادة تركيب شخصيات أدبية أمريكية مثل هيمنفواي وويلر كما ساعد في انكلترا في نشر فكرة القراءة الجماعية لدى جماعات النساء غير ان موضوعية النص الادبي هو المفهوم الذي يشوهه النقد في آخر الامر ، وحالما يتشوه النص تكون هناك حاجه لبذل جهد متزايد من النقاد المتوجهين للقارىء لاعادة تعريف أهداف وطرائق الدراسة الادبية ، فالانشغال بالجمهور والتوضيح له هو أمر مركزي في نقد استجابة ــ القارىء الانكليزي والامريكي المعاصر .

تسأل الناقدات الامريكيات القائلات بالمساواة هنا في امريكا أسئلة متشابهة تماما لكن بأشكال مختلفة اذ تنشغل الامريكيات بمسألة لانطباع أكثر من أي شيء آخر والاسئلة هنا : ماهي الاسس التي يتطبع الجمهور بناء عليها في أي عمل ؟. كيف يساهم القراء الذين يؤخذ رأيهم في قراءة النص ؟. أما الناقدات الانكليزيات القائلات بالمساواة فهن معنيات بالتقليد أكثر . ماهي التقاليد ؟ اجمالية أم ثقافية ؟ ، هل يستخدمها القراء في محاولتهم لفهم النصوص ؟ وهل يستخدمها المؤلفون في تشجيع أو ربما احباط أنشطة القراء ؟

خلال عملية القراءة واعادة القراءة للنقاد الذكور ، تعلمت القائلات بالمساواة الشيء الكثير حول مركزية المعنى الادبي وما هي البدائل التي يمكن تقديمها عن التقاليد فالنقاد الاوائل مثل وايلن .س.بوث و وولتر

جيبسون كانا قد تطورا ضمن حدود الموقف الشكلاني الذي يزعم ان للعمل الادبي قيمته وفرادته الفنية . كما ان المناهج الدلالية والبنيوية في اعمال جينيت وريفاتر قد طورت فكرة القارىء في النص واتخذت الفعالية الادبية ليس على انها تحدد المعنى بذاته بل على أنها قواعد تجعل النص مقروءا . مع ذلك يبقى تحليلهما ملتزما بشكل ثابت بفرضية موضوعية النص .

اما منهج وولففانغ ايزر الاكثر ظواهرية فيقول ان اعطاء الانتباه للقارىء ينتج فعلا معنى للنص . وكما هي الحال مع باحثي دلفي لنورمان هولاند فان النقاد الذكور بدؤوا يربطون تجارب الناس المقروءة بتجاربهم الحياتية .

بعدئذ ، اصبحت النظريات الاوربية تستعمل من قبل النقاد الامريكيين الذكور ومن قبل القائلات بالمساواة بين الجنسين ويقول وولتر مايكلز في « ذات المفسر » بأن مواقف الشكلانيين الامريكيين وما بعد البنيويين الفرنسيين تجاه النفس هي ذات أرضية مشتركة وان يكن غير معترف بها مع المذهب البراغمائي الامريكي . وهكذا يعترف مايكل ضمنيا بالنموذج البديل للنفس الذي وضعته الناقدات القائلات بالمساواة ــ كما يناقش وايكليز بأن الذكور الامريكان بدءا من الذرائعي الامريكي س. بيرسون وما بعد ، قد أرعبتهم فكرة «الذات الفوضوية» . من جهة أخرى تدعى هيلين سيكسوس بأن القائلات بالمساواة في ضحكة ميدوزا » فوضويات ، فالنصوص الانثوية تنبض كل النبض بحب التمرد والقطيعة . من الواضح انه سيكون من الخطا تجاهل تأثيرات نقاد من نوع خاص مثل رايكور ، او نصوص خاصة مثل نص باريت ومواقف عقلية خاصة مثل تعريف جيفرى هارتمان للقراءة كعمل حواري ابداعي في النقد القائل بالمساواة بين الجنسين . لكن هناك طريقة لايكون فيها للقارىء الذي ينطلق من هؤلاء

النقاد الذكور (بالنسبة لـ ابوث وجيبسون) منزلة مميزة . انه يتخذ طريقة تجريدية للقراءة (بالنسبة لـ : إيزر ورايكور) . أما بالنسبةلنقاد التحليل النفسي مثل هولاند فهو الذات الموحدة الكلية والعزيزة على علم النفس الامريكي ذاته .

لقد استخدمت الناقدات القائلات بالمساواة علم النفس الانساني العام كنقد انتقالي لاضاءة عملية قراءة القارىء أكثر واكثر ، والعمل الرائد في مجال النقد الذاتيهو عمل لويز روزنبلات :«الادب كاستكشاف» الذي كتب في زمن ابعد من ١٩٣٨ . انها الناقدة الامريكية الاطول-كتابة والتي استخدمت نقد استجابة ـ القارىء ، ومنذ عام ١٩٣٨ وخلال سيطرة النقد الجديد والمذهب البنيوي ، كان ان طورت نظرية للقراءة دعتها بالنظرية الاجرائية . كانت روزنبلات متأثرة بانحياز جون ديوىنحو الاجراء كعلاقة ثنائية لتعريف الذات . الاجراء يعادل انفصالا بينالنص وهو سلسلة متعاقبة من الرموز المطبوعة والصوتية وبين العمل الادبي الذي ينتج عن ارتباط القارىء بالنص.

ورغم انها ليست من القائلات بالمساواة،الذرائعيات (فهيواضحةفي تحديدها ان القارىء ذكر) ، فان روزنبلات مفيدة لنظرية المساواة في استعمالها الاداتي للنقد . لقد وسعت نقدها لعملية القراءة كـي تعرف الاختيار الجمالي بأنه امتياز للقارىء لا للكاتب . (روزنبلات ١٩٨١) . كما تدعو القراءة الاجمالية بالناقلة (في هذه الفعالية سيركز انتباهالقارىء على ماسيتم الاحتفاظ به بعد واقعة القراءة) (كقراءة النشرات الطبية المرفقة) . يكون تركيز القارئة في القراءة الجمالية على ماتعيش خلالـه أثناء حدث القراءة . لذلك فالنقد بالنسبة لروزنبلات فعلية ناقلة بحيث انه يشير الى انماذج التركيبية او اي شيء آخر يمكن ان نحتاج لنقله . لكن روزنبلات لاتعطي جوابا حقيقيا عن كيف يتوجب علينا ان

نجرب القراءة . انها محبوسة ضمن مذهب الفردانية الامريكي . فما هو جوهري بالنسبة لعملية النقل ، كما تقول ، انما هو وجود قارىء خاص ، كائن انساني خاص .

جوديت فيتيرلي وهي ناقدة امريكية قائلة بالمساواة بين الجنسين، تستعمل مايمكن ان نسميه بالطريقة الناقلة . تختار فيتيرلي اعمالا ادبية يمكن لها أن تقدم انفعالات ذكرية خاصة كالخوف من الشؤون الجنسية او النمو وهي تحدد الادبالذكري كسلسلة منالتصاميم الموجهة للقارىء كتابها هم واشنطون ايرفينج ، شيرود ، آندرسون ، ناتانيل هوثورن ووليام فولكنر وهدفها هو التعامل مع مشكلة دخول القارئة المرأة الى نصوص الشخصيات الذكرية . كما تقدم فيتيرلي نفسها ميزة حاسمة للنقد الامريكي القائل بالمساواة ففي حين يدعي الكتاب بانه يدور حول السياسة الجنسية الا انه يدور حول ثقافة الشؤون الجنسية دون اي تحليل مادي . بالطبع المشكلة غير مباشرة . لاتستطيع فيتيرلي التعامل مع خصوصيات الشخصيات النسائية وبيئتها الاقتصادية لانها أجابت بنفسها في البداية بالافتراض أن الشخصيات النسائية في النصوص الذكرية تتواجد هناك كنواتج لمرض ذكري رغم انه ليس كل الذكور نقادا قضيبيين كما انه ليس كل النقاد القضيبيين ذكورا وهكذا بالنسبةلناقد انكليزي تبدو قراءة فيترلي للادب قراءة غير اشكالية حيث الشخصيات هي الناس فقط من حيث مشاعرهم ودوافعهم .

كيت ميلت في « السياسة الجنسية » قارئة نسائية امريكيةاخرى تواجه الادب كسجل للوعي المتراكم للنظام الابوي (ميلت ١٩٧١) ولقد جاء الكتاب توضيحا للجاذبية الجنسية ولكراهية المرأة في أعمال د. هـ. لورانس ، مايلر وميلر كما انه احدث ثورة في اسلوب قراءة الرجال والنساء او سوء قراءتهم للادب المعاصر .

فبينما تنظر فيتيرلي باهتمام الى العواطف والانفعالات الذكرية فان ميليت تأخذ كتابها على أنهم نماذج لقيم اجتماعية خاصة ضمن الراسمالية قيم العنف ، والنشاط الجنسي ورابطة المال . وكما يشير نورمان وميلر فان ميليت ناقدة مزعجة وغير عادلة بالنسبة اليه . انها تشرح بكثير من الاطالة وتخلط بين المؤلف والشخصية كما تعمم بحيث تجعل النقاط الخاصة شاملة لكل شيء . ان قراءة كيت ميليت حاليا تشبه الى حد ما مشاهدة التلفاز الاسود والابيض بعد سنين من مشاهدة التلفاز الملون، لكني اظن ان اخطاءها ناجمة عن عدم معرفتها بجمهورها . فقد كان ينقصها مايعرف الآن بالجمهور القائل بالمساواة بين الجنسين وكانت تحاول ايجد ذلك الجمهور لهذا السبب تميز عصرها بخيالية اقل في حين ان الموضوعات والتقنيات الجنسية كانت اكثر وضوحا .

ميليت ناقدة وكاتبة اخلاقية جدا ، سيرتها هي التواصل الكامل بين الرواية والنقد ، لهذا نستطيع قراءة « سيتا » او « السياسة الجنسية » على أنه توازن بين نقاشات أخلاقية روائية واستفهامية،اذ تساعدنا ميليت في روايتها ونقدها لان نعيش التجربة . ففي « سيتا » الحياة والفن يعتمدان واحدهما على الآخر ، علاقة القاص ب « سيتا » يجب أن تنتهي وبذلك يمكن لصحيفتها ان تنتهي ، لكن من الصعب فرض قراءات « ناقلة » على ميليت نظرا لانها ترفض النماذج التركيبية المفروضة كما يرد ذلك في أوراق مومسها (ميليت ١٩٧١) . ان كراهية الواقعية واضحة في « نص سيتا » كما أن قاصها غير الثابت واستعمالاتها المتكررة للحوارات الداخلية الخيالية مترابطة بكراهية للواقع في مضمونها وفي تفضيل الشخصيات للصور الفنوتوغرافية وسجل القصاصات والملاحظات الشخصية اكثر من الاحداث الحقيقية ، اذ تقدم لنا ميليت في « سيتا »

جميع انواع المراة الامريكية « جميع النساء اللواتي لم اكن واحدة منهن قط » لقد اكدت كيت ميليت في « السياسة الجنسية » وكذلك لويز روزنبلات وجوديت فيتيرلي على الروابط بين النصوص والقراء رغم انهن يبقين ناقدات فردانيات جدا لكن مع ذلك امريكيات جدا . القائلات بالمساواة الانكليزيات وبشكل خاص في اعمال مركز بيرمنفهام للدراسات الثقافية يرين ان عليهن مسؤولية اكبر تجاه جمهور القراء من النساء ذلك الجمهور الذي ساعدت ميليت في خلقه ، اذ بالنسبة للقائلين بالمساواة بين الجنسين الانكليز يجب على النقاد اختيار العمل مع مجموعات خاصة من القارئات النساء اللواتي يشاركن في الادوات النقدية اكثر مما يصفنها. انطلاقا من هذا الوضع يجب على النقد ان يتساءل حول العلاقة بين الخبرات الثقافية وغيرها ليس باعتبارها سلسلة من الحقائق الفنية بل كتجربة معاشة من قبل القراء . (هول ١٩٨٠) . لقد أولى مركز بيرمنفهام مؤخرا اهتماما تاما بـ « العامة » بمعنى جديد جذريا ، مجريا أبحاثا ميدانية على افكار العامة وتعاملهم مع النساء من مختلف الطبقات وقد قاد منهجيا هذا النقد الادبي الانكليزي القائل بالمساواة نحو نهج اكثر انتروبولوجية منتقلا من النص الشكلي الى متلقيه الحي . ان النساء ونظرية المساواة بين الجنسين والادب في الثلاثينات ودراسة باربرا كارتلاند ، ويئنفرد هولتباين في « الثقافة ، وسائل الاعلام واللغة » كلها لم تكن تنظر الى النصوص بحد ذاتها بل الى عملية الانتاج الادبي والى استجابة القراء للنصوص وترحيبهم بها او رفضهم لها ، فحسب منهج مركز بيرمنفهام تقرأ الروايات المشهورة مثل « الخلنج الازرق » لـ : باربرا كارتلاند باعتبارها بحثا عن الدوافع (للبيت والزواج) التي يمكن ربطها مع الاهتمامات الاجتماعية . كما ابتدع مركز بيرمنفهام منهجا جماعيا لكل

من اساليب البحث بشكل عام ولمجموعات القراء ضمن اطار النقد الادبي. لقد وضع في خططه ممارسات ثقافية مختلفة كما وضع في اهدافه النية لتحريكها ، اذ كانت نظرية المساواة في بريطانيا مترابطة مع فكرة اعادة تأسيس الجماعة ، وذلك من خلال الانخراط الفعال في المجموعات الكتابية النسائية لخلق تقاليد خارج الاطار الاكاديمي الرسمي كما هو الشأن لدى المجموعات النسائية « اصوات اسانية » و « ورشة عامة » (وربول ١٩٨٢) .

وعلى ارغم من الانتقال الجذري الذي حدث للنقد الادبي القائل بالمساواة بين الجنسين ظلت الحركة تعاني من معاداة الشكلانية ، فعلى سبيل المثال هناك طريقة اخرى لقراءة النصوص الرومانسية الا وهي اللجوء الى تفكيك وجهة نظر النص باعتبارها مجموعة من الروابط مع نصوص اخرى . هذا النهج يقدم نموذجا مساعدا لنقد استجابة القارىء الرومانسية حيث المبادىء الاخلاقية مهمة بمقدار ما هي مهمة توقعات القراء من الشكل (فقد اضيفت كلمات ذات حروف اربعة الى اغلبية كتب الروايات في المجلة النسائية لجذب عدد اكبر من القراء) وكما حدث أيضا في ربط مركز بيرمنفهام بين توقع القارىء والتجربة المعاشة .

في نقد استجابة ـ القارىء (كما هو الشأن بالنسبة للنقد الثقافي ومفاهيم الاختلاف) ثمة اختلاف واضح في الاساليب الامريكية والانكليزية اذ تهتم الناقدات الانكليزيات ـ القائلات بالمساواة بالتقييم الجماعي وكذلك باعادة توضيح المعنى اولا في ذات القارىء ومن ثم في استراتيجيات الجماعة التي تشكله كما أعدن تسييس النقد الادبي ، اما الامريكيات فيشتركن في النظر الى اللغة كشكل من اشكال القوة لكنها قوة خاصةبقراءة النساء كمجموعة من افراد اكاديميين ، بعيدا عن الاجواء العملية المحضة لحياة النساء .

« الخاتمــــة » :

كما تدل هذه المقالة فان النقد الادبي القائل بالمساواة بين الجنسين في كل من امريكا وانكلترا هو مصدر ابداعي مستمر للنقاش والجدل والاخذ والرد اذ لم يستطع اي من البلدين ان يضع مجموعة مفاهيم محددة واحدة للنقد بل كانت هناك نظرتان مختلفتان بالنسبة للانكليز والامريكان حول مهمة واشكال واساليب النقد الادبي القائل بالمساواة. لقد حاولت القائلات بالمساواة الانكليزيات تحديد علاقة النساء بأنفسهن من حيث الطبقة والسياق التاريخي وطبقا لتجسدها في النقد الادبي . بينما حاولت القائلات بالمساواة الامريكيات تعريف النساء طبقا للتاريخ الشخصي ، وأفكار الاختلاف ونظريات التماثل . ان الادوات النقدية والتأثيرات الصارمة متباينة تماما ، اذ تفضل القائلات بالمساواة الانكليزيات منهج النص حسب الموضوع والذي يدور حول المفاهيم الرئيسية للحياة المنزلية أو الزواج ، في حين ان ميل القائلات بالمساواة الامريكيات الى البلاغة والتحليل النفسي يتيح لهن فرصة اكبر من اجل قراءة لغوية للمصطلحات التوليدية اكثر تجريبية . لذا فان اية محاولة لتعريف النقد القائل بالمساواة اجمالا بمصطلحات المنهج الواحد المميز محكومة بالفشل ، فقد يعني النقد القائل بالمساواة ببساطة اي نوع من الكتابة حول النساء من وجهة نظر النساء لكن علينا الاحتفاء بكل من الاساليب التقليدية الانكليزية والامريكية أكثر من اعطاء أو عدم اعطاء شهادة للنساء فيما اذا كن تكلمن عن المساواة على نحو افضل او اسوا .

اخيرا آمل ان تمكننا المقارنة بين النقاد والتقنيات للقائلين بالمساواة من المتابعة والفهم الكامل لاساليب كل منا وباحساس اوضح لمشاركة ادواتنا النقدية اي بعبارة اخرى ، ليس قصدي اضافة نقد خاص اي زيادة

على النقاد القائلين بالمساواة الذين عاينتهم في هذا الجزء ، بل كل ما 'بغيه هو أن أوجه سؤالا .

ان الاختبار النهائي لاية نظرية ادبية بالنسبة لـ : تيري ايغلتون هو : كيف تكون تلك النظرية اذا طبقت على رواية جويس « يقظة فنيغان » (ايغلتون ١٩٨٣) اما القائلون بالمساواة فقد يفضلون اختبار فنونهم النقدية بالسؤال : كيف تراها تكون اذا طبقت على جونا بارينز ؟ « فغابة الليل » هي محاكاة ساخرة للمعايير الاجتماعية والاخلاقية ، الهدف منها هو تبيان استحالة التحديدات الجنسية بصورة دقيقة .

فنساء بارين هن خزانات للتجارب ماقبل الاجتماعية هن شخصيات سكونية تتصرف كشخصيات الاساطير التمثيلية في حكاية جن تماثلية ، شديدة التكثيف لكن كيف تراه يشعر القائل بالمساواة الانكليزي تجاه الكاتب الذي يستخدم الفساد للامساك باحساس الماضي ؟.

اذن الاختلاف بين النقد بالمساواة الانكليزي والامريكي هو اختلاف ضمن نظرية المساواة ، اذ ليس هناك منهج في النقد الادبي افضل أو اسوا، ان النقد القائل بالمساواة بين الجنسين يحتاج الى دمج هذين النوعين من الزمن : الزمن الامريكي المعاصر المتواصل والاحساس الانكليزي بماض ثقافي طويل وذلك بنوع من ديناميكية الاشارات ، خاصة وان النقد القائل بالمساواة بين الجنسين يحرر نفسه بشكل تدريجي من الايمان بالعرق ، الخوف من الجنس المماثل ومن الشوفينية ايضا ، كما آمل.

* * *

الثورة النقدية النسائية

• بقلم : ايلين شولترز
• ت : خالد حداد

خلال العقد الاخير شعرت مؤسساتنا الاكادمية والادبية والثقافية كلها بتاثير الثورة النقدية النسائية . وقد ازدهر النقد النسائي بمرافقة كل المفاهيم النقدية الاخرى من الشكلية حتى الدلالاتية ، وفي الدراسة الادبية لكل مرحلة ونوع من العصور الوسطى حتى وسائط الاعلام العامة. ومنذ اواخر الستينات ، عندما تطور النقد النسائي كقسم من الحركة النسائية العالمية ، اخذت مظاهر الدراسة الادبية تتبدل بعمق . ففي حين كان من المسلم به جدلا دائما أن قارىء الادب الغربي وكاتبه وناقده من الذكور ، اظهر النقد النسائي ان القارئات والناقدات النساء قد أحدثن مدارك وتوقعات مختلفة في تجربتهن الادبية ، مؤكدا أن النساء قد روين القصص الهامة في أدبنا ايضا . وبينما كان النقد الادبي وفرعه الفلسفي ، النظرية الادبية ، موقعين محميين بحماسة لمحاولة الذكور الفكرية ، فقد فتح نجاح النقد النسائي فسحة لسلطة الناقدة المراة والتي تجاوزت دراسة الكتابة النسائية الى اعادة تقييم مجموع النصوص التي تكون ارثنا الادبي . وسواء أكان النقد النسائي مهتما بالمزاعم الادبية حول اختلاف

الجنس ، فيما يتعلق بالاساليب التي صيغت عليها الاشكال الادبية بقيم ذكرية او انثوية ، ام باستبعاد الصوت النسائي عن المؤسسات الادبية والنقدية والنظرية ، فقد رسخ وجود الجنس كفئة أساسية في التحليل الادبي .

وعلى الرغم من ان عدد الدراسات النسائية عن كتاب واشكال وأعمال أدبية قد وصل حدا كبيرا الآن ، فان كتاب النقد النسائي الحديث يعتبر أول مجموعة مقالات حول نظرية النقد النسائي . فهو يجمع ثماني عشرة من أهم المقالات واكثرها اثارة للجدل بقلم رواد لهذا المجال خلال العقد الماضي . وقد ظهرت معظم هذه المقالات في مجلات نسائية مثل Feminist Review , Feminist Studies , Signs وبعضها في مجلات اكاديمية مثل Critical Inquiry , PMLA . وهي تعكس الاصوات العديدة التي يتحدث من خلالها النقد النسائي المعاصر ، وتمثل مجيء عصر النقد النسائي على انه مشروع نظري وعملي على حد سواء .

ومع أن المقالات قد خصت بأفكارها تشكيلة واسعة من الشعراء والروائيين وكتاب المقالات ، بما فيهم شارلوت برونتي ، وهاريت بيتشرستو ، وتوماس هاردي ،و هـ . د. (هيلدا دوليتل) ، واديث وارتن وادريان ريتش ، ودوريس ليسينغ ، وتوني موريسن ، فقد كان اهتمامها الاولي هو تطوير نظريات الاختلاف الجنسي في القراءة والكتابة والترجمة الادبية .

ويختلف النقد النسائي عن المدارس المعاصرة الاخرى للنظرية النقدية في انه لايستمد قواعده الادبية مستشهدا بنص منفرد او من مجموعة نصوص مكرسة . وعلى العكس « التركيبيين » الذين يرجعون الى اكتشافات سوسير اللغوية ، او نقاد التحليل النفسي الموالين لفرويد

او لاكان ، او الماركسيين المتشبعين بكتاب « رأس المال » ، او اصحاب المذهب « اللاتأويلي » المستشهدين بدريدا ، فان النقـاد النسائيين لايعتمدون على مصدر واحد او اسلوب فكري منفرد لتأمين افكارهم الاساسية . لكنهم بالاحرى قد استمدوا من مصادر متعددة .

من القرارات الواسعة في الادب النسائي ، ومن التبادلات مـع النظريات النسائية في فروع دراسية أخرى ، وبخاصة التاريخ وعلم النفس والانتروبولوجية ، ومن المراجعة والدراسة المتكررة للنظرية الادبية نفسها . وقد زود اللغويون والمحللون النفسيون والماركسيون واللاتأويليون جميعا نظرية النقد النسائي بأدوات تحليلية هامة . وعلى الرغم من اننا لانزال بعيدين عن الاتفاق على اسلوب نظري (وهو امر متوقع قد يعتبره الكثيرون في الحقيقة ، صفيرا الى حد مخيف) ، فان كل هذه المقالات يوحدهـا الايمان بأن الاهتمامات النسائية يمكن ان تخلق طاقة وحيوية جديدتين في الدراسات الادبية ، بالنسبة للرجال والنساء أيضا .

من ناحية أخرى ، ولان جميع مقالات الكتاب بقلم نساء فان هـذا يعكس مظهرا ذا معنى لتاريخ فكرة النقد النسائي . فقد ناضل النقـد النسائي . فقد ناضل النقد النسائي الذي احدثته المرأة من أجل اثبات اهميته ، وغالبا ماكابدت النساء في عملهـن للتطابق مـع حركة نقديـة راويكاليـة .

اضافة الى ذلك ، ان كتابات النساء هي التي نجد فيها التعبير الاكمل عن اشكالية النقد النسائي في كيفية توحيد النظري والشخصـي . ويكشف النقد النسائي في تاريخه الخاص ويشكل العديد مـن نماذج التأثير والتمرد التي تميز التقليد الادبي النسائي بأكمله .

فقد بحثت هنا كاتبتان عن لغة خاصة بهما ، واسلوب ، وصوت، وبنية تتمكنان بها من دخول فرع من المعرفة يحكمه الرجال مسبقا . ان حدة المشاعر الصرفة والاصرار على العلاقة بين الادب والتجربةالشخصية اللذين رافقا هذه الاطوار المبكرة غالبا ماعبرا عن نفسيهما في نقد على صورة سيرة ذاتية او حتى اعترافات كان صادما لأولئك الذين تدربوا على الاساليب الموضوعية لغالبية الكتابات النقدية الاكاديمية.

فبالغضب والشجب احيانا ، وبالغنائية والعواطف احيانا اخرى كان النقد النسائي يستعرض سياساته ومشاعره . وبما انه لايشترط في الادب النسائي ولا يتوجب عليه ان يكون عالما مقتصرا على النساء ، فمن المهم ادراك ان تاريخه وتعبيره قد تحددا بنقاط الاختلاف بين الجنسين.

في الولايات المتحدة وجد النقد النسائي على يد نساء اديبات واكاديميات ــ محررات ، كاتبات ، خريجات جامعيات ، محاضرات ومدرسات في الجامعة ــ شاركن في حركة تحرير المراة في أواخر الستينات وساهمن في قوتها الجدلية ، والتزاماتها الفعالة ، وهمومها الاجتماعية ، واحساسها بمسعاها الجماعي . وكتاب كيت ميليت « سياساتجنسية » (١٩٧٠) ، على سبيل المثال ، أول كتاب كبير عن النقد النسائي في تلك البلاد ، كان في الوقت نفسه عملا في التحليل الادبي وفي المناقشةالسياسية السياسية المتقدة . وحركة تحرير المراة هي التي بدانا من خلالها بعقد الروابط بينأعمالنا وحياتنا،وبملاحظة التباينات بين التطابقاتوالطموحات التي لفتت انتباهنا ، برفقة آلاف النساء الاخريات ، الى دراسة الادب وتدريسه ، وللادوار المحدودة الثانوية الممنوحة للبطلات القصصيات، أو الكاتبات ، أو العالمات من النساء .

لقد خاطبت حركة المساواة بين الجنسين تجربتنا الحياتيةوالادبية بالالحاح العنيف للبوح أو لليقظة العظيمة ، ولم يكن من قبل المصادفةان

رواية كيت شوبان المكتشفة حديثا « اليقظة » (١٨٩٩) قد اصبحت أحد النصوص الادبية النسائية الاكثر شعبية في السنوات السابقة. (ربما احتل كتاب دوريس ليسينغ « المذكرات الذهبية » (١٩٦٢) وكتاب مونيك ويتيغ « رجال العصابات » (١٩٦٩) مكانتين مشابهتين في انكلترة و فرنسة) وقد قارنت ساندرا غلبير بدايات وعي النقد النسائي مع تجربة التحول الى مذهب جديد ، مشيرة الى ان « غالبية الناقدات النساء يتحدثن... مثل الناس الذين عليهم الادلاء بشهادة ، الناس الذين عليهم ان يشرعوا ويعبروا بحياتهم وكلماتهم عن الاحساس المتطور للتحول الذي يبدو بشكل محتوم ملازما للاكتشاف البسيط ظاهريا بأن تجارب النساء في الادب ومعه تختلف عن تجارب الرجال » . لقد بدا ان تجربة تنوير النقد النسائي تقوم بتحويل كل ماسبقها ، وكانت ثورة فكرية ، مشحونة بلذة انتهاك النماذج الموجودة واكتشاف مجال جديد من الرؤى .

لقد ركز النقد النسائي في سنواته الابكر على كشف كراهية النساء في الممارسات الادبية : الصورة المكررة للنساء في الادب كملائكة او مسوخ الاساءة الادبية او المضايقة النصية للنساء في أدب الذكور الكلاسيكي والشعبي ، واستبعاد النساء من التاريخ الادبي.

وعزز النقاد النسائيون أهمية مغامرتهم بالتأكيد على الروابط بين اساءة المعاملة الادبية والاجتماعية للنساء في الادب الاباحي او الاغتصاب على سبيل المثال . وخلال السنوات الخمس عشرة الاخيرة نجحت هذه المحاولات لجعل القراء يرتابون في براءة وصف الشخصيات لدى المعادين للمراة أو تفاهتهم او دعايتهم ، في تغيير جو الاستجابة الادبية . فقد لاحظ النقاد الذكور ايضا في جو الثمانينات ، بحساسيتهم المتزايدة نحو امور اختلاف الجنسين ، ان كراهية النساء الادبية لايمكن التغاضي عنها او

تبريرها بعد . ولهذا السبب ، كما يلاحظ لورنس لبكنغ ، فان « شيئا خاصا ماكان يحدث مؤخرا للكلاسيكيين . فبعضهم صار يبدو الآن اقل بطولية ، وبعضهم أقل طرافة » .

ويمكن ان نتوقع في العقد القادم رؤية تساؤل نسائي حتى اكثر نشاطا حول معيارنا للقيم الجمالية وتقييما حتى اكثر تطرفا للمبدعين القدماء .

كانت المرحلة الثانية للنقد النسائي هي اكتشاف ان الكاتبات النساء لهن ادبهن الخاص الذي عتّم على ترابطه التاريخي والانشائي بالاضافة الى اهميته الفنية بالقيم البطريركية التي سيطرت على ثقافتنا . وعلى الرغم من ان النقاد والكتاب قد تحدثوا طيلة قرون عن كتابة النساء ، فان النقد النسائي عندما اظهر على الخريطة حدود الخيال الانثوي وبنية الخطة الانثوية ، فانه كان يقوم بشيء جديد تماما . وبالاضافة الى ذلك ادى التركيز على كتابة النساء كميدان خاص للبحث الى الاسترداد الواسع واعادة القراءة للادب الذي وضعته نساء من كل القوميات والفترات التاريخية . ومع اعادة اكتشاف المئات من الكاتبات النساء المنسيات ، ومع الكشف عن الرسائل واليوميات ، ومع سبر السير الذاتية الادبية الحديثة للعلاقة بين الموهبة النسائية الفردية والتقليد الادبي ، فان الاستمرارية في كتابة النساء قد أصبحت واضحة للمرة الاولى .

كانت الكتب التي بدات أولا بتعريف كتابة النساء بتعابير نسوية هي كتاب باتريشيا مير سباكس « الخيال الانثوي » (١٩٧٥) وكتاب إلين مورس « نساء أديبات » (١٩٧٦) . أما كتابي « أدبهن الخاص » (١٩٧٧) فقد حدد تاريخا أدبيا لكاتبات انكليزيات في القرنين التاسع عشر والعشرين . وفي عام ١٩٧٩ قدمت الدراسة البارزة لساندرا غلبير

وسوزان غوبار « المجنونة في العلية » وصفا نظريا كاملا لحالة الكاتبة المراة في القرن التاسع عشر ، وقلقها حول التأليف باعتباره نشاطا مفزعا غير انثوي يتجاوز الحدود الثقافية ، واعادة كتابتها للميثولوجيا الذكرية في نصوصها الخاصة . ومنذ عام ١٩٧٩ كانت هذه الافكار الثاقبة قد اختبرت واكملت وتوسعت ، بحيث أصبح لدينا الآن سردا متماسكا ، ان لم يكن متكاملا بعد ، عن التاريخ الادبي النسائي ، الذي يصف المراحل التطورية للكتابة النسائية خلال المئتين والخمسين سنة الاخيرة من مرحلة التقليد عبر مرحلة الاحتجاج وحتى تحديد الذات، ويحدد ويتتبع الروابط طيلة التاريخ وعبر الحدود الوطنية للصور المتكررة ، والافكار ، والحبكات التي تنشأ من تجربة النساء الاجتماعية والنفسية والجمالية في الثقافات التي يحكمها الذكور .

نشأ المفهوم الجمالي النسائي منطقيا من تمييز مثل هذه الروابط في الكتابة النسائية . وكما أطلقت الجماليات الزنجية في السبعينات وعيا أدبيا للزنوج ، كذلك أطلقت الجماليات النسائية وعيا أدبيا نسائيا فريدا من نوعه . وقد تحدثت الجماليات النسائية عن ثقافة نسائية كانت مهملة وينبغي احياؤها ، وعن « لغة نسائية » ، وعن اساليب وأشكال ادبية انتجها علم نفس نسائي خاص ، كل ذلك بدعم من كاتبات وفنانات وشاعرات مثل أدريان ريتش ومارج بيرسي وجودي شيكاغو وسوزان غريفين واليس ووكر .

كذلك كانت الطبيعة المحددة للجماليات النسائية موضوعا لجدالات مستمرة . فالكتابة النسائية لبدايات السبعينات كانت مترافقة دائما مع الوعي السحاقي ومع سياسة الانفصالية السحاقية . كانت الامازونيات يستشهد بهن بشكل متكرر كرمز للاستقلالية الابداعية النسائية ، من

شاعرة المجلة الشعرية Amazon Quarterly وحتى بيان تي غريس أتكنسن النسائي . Amazon Odyssey « نحو جماليات نسائية » المنشورة عام ١٩٧٧ في مجلة الثقافة النسائية Chrysalis وازنت جوليا بينيلولي ستانلي وسوزان وولف بين الاسلوب المتدفق المترابط لبعض الكاتبات السحاقيات الطليعيات مثل غرترود ستاين و « الاسلوب النسائي » بشكل عام .

من ناحية اخرى ، لقد عارض العديد من النقاد النسائيين كلا من مفهوم الهوية الانثوية الاساسية التي تعبر عن نفسها عبر شكل ادبي واحد فقط ، وتمييز الهوية السحاقية المبدعة.

ومع حلول الثمانينات كانت الجماليات السحاقية قد نيرت نفسها عن الجماليات الانثوية.

وحيث ان النقد النسائي السحاقي قد اصبح اكثر تخصصا ، فان النقاد النسائيين حولوا انتباههم الى تحليل العلاقات بين الام والابنة ، وصورة الام التي حلت محل صورة الامازونية لدى واضعي نظرية الجماليات الانثوية . كما درس بعض النقاد الصور المجازية للولادة في الفن والابداع . وتساءل آخرون عما اذا كانت كتابة النساء متميزة بما يدعوه جون ليدوف « احاسيس الانتماء الشعرية الانثوية » اعتمادا على علاقة الابنة بالام . هذا الانتقال الى التركيز على الام تزامن مع بحث مهم حول الامومة في ميادين اخرى من الدراسات حول المراة . ومن بين الاعمال الاكثر تأثيرا كانت المقالة الكلاسيكية « عالم الحب والطقوس الانثوية » (١٩٧٥) للمؤرخة كارول سميث روزنبرغ ، والتي اشارت الى انه في أمريكا القرن التاسع عشر ادت الثقافة النسائية العالية الى انتاج علاقات متينة بين الام والابنة بشكل رائع ، وكذلك « حول ولادة المراة : الامومة كتجربة وكمؤسسة » (١٩٧٦) لأدريان ريتش ، والدراسة النفسية

« التوالد » (١٩٧٨) لنانسي تشودورو ، اللتان ناقشتا ان العلاقةبين المولود ووالدته كانت هي العامل الاساسي في بناء هوية الجنس.

ومع ذلك ، فبينما كان النقد النسائي أحد ابناء الحركة النسائية، فانه ينتمي ايضا الى المؤسسة البطريركية القديمة للنظرية والنقدالادبيين وكان عليه التوصل الى تفاهم مع معنى أصليه الممتزجين هذين . ان جهودنا لتحديد الفارق بين الكتابة النسائية كتعبير عن الجماليات الانثوية قد أدت بنا الى اهتمام متجدد بنظريات التحليل النفسي وعلم الجمال . كما أن عملية دراسة الكتابةالنسائية قد ادتبنا الى اختبار الافتراضاتالاساسية النظرية حول التاريخ والنقد الادبيين التقليديين ، من التقسيماتالمرحلية (مثل « النهضة الامريكية ») التي استندت بشكل كبير الى المعالمالادبية الذكرية ، الى الافكار الاساسية حول النوع الادبي والعمل الادبيودور الناقد وأخيرا ، فان مشروع ابداع نقد خاص بنا قد أدى بنا الى التفكير حول بنية ثورات نقدية اخرى وعلاقتنا بها . لذلك ففي هـذه المرحلـة الثالثة لم يتطلب النقد النسائي مجرد تمييز الكتابة النسائية فحسب ، بل اعادة تفكير راديكالية حول الاسس الفكرية للدراسة الادبية ، ومراجعة للافتراضات النظرية المقبولة حول القراءة والكتابة والتي كانت تستنـد كليا على التجارب الادبية الذكرية .

ثمة سبب آخر للبروز المتزايد للتساؤلات النظرية في النقد النسائي منذ منتصف السبعينات وهو تأثير الافكار النقدية الراديكالية من الدول الاخرى . فكما ان النقد النسائي الامريكي قد انتشر خارجا ، كذلكاصبح نتاج النقد النسائي الانكليزي والفرنسي متوفرا في الولايات المتحدة . لقد حضر العديد من المنظرين الاوروبيين الرئيسيين للتحدث في مؤتمـرات امريكية ، او للتدريس في الجامعات الامريكية . ونتيجة لذلك فانالتيارات

المختلفة للنقد النسائي الانكليزي والفرنسي قد اثرت في اتجاه النظرية النقدية الامريكية .

لقد كان للنقد النسائي الامريكي دائما قاعدته الاساسية الاقوى ضمن المجتمع الاكاديمي ، سواء في اقسام الادب ام في الدراسات النسائية واغلب المساهمين الامريكيين في كتاب « النقد النسائي الحديث » مرتبطون بالجامعة . وهم مهتمون بالتأثير الفوري للافكار النسائية حول الادب على الصفوف والمناهج الدراسية والآثار الادبية. اما في بريطانية ، حيث البرامج والمناهج الدراسية حول المراة اقل رسوخا عما هي عليه في الكليات والجامعات الامريكية ، فان القواعد الاساسية للنقد النسائي كانت خارج الجامعات، في السياسات الراديكالية والصحافة والنشر . وكانت الاسهامات الانكليزية في النقد النسائي العالمي هي تحليل للرابطة بين الجنس والصنف وتاكيد على الثقافة الشعبية ، ونقد نسائي للنظرية الادبية الماركسية . وثمة اسباب تاريخية واجتماعية لهذا الاختلاف . واستنادا الى أوليف بانكس ، وهي عالمة اجتماع درست الحركة النسائية الانكليزية ، فان « الفارق الرئيسي بين الولايات المتحدة وبريطانية ... هو الرابط الاقرب في بريطانية بين الاشتراكية او الماركسية وبين نظرية المساواة بين الجنسين ... ولم يكن هنالك مطلقا ذلك الصدع العميق بين الرجال والنساء المتطرفين الذي كان موجودا ، ومستمرا فعلا ، في الولايات المتحدة ومحافظا على استمرار المجموعتين ليس منفصلتين فحسب بل ومعاديتين كل للاخرى أيضا » . ومن المدهش ان الناقدات النسائيات الانكليزيات مثل ماري جاكوبوس وروزاليند كاورد وميشيل باريت وجولييت ميتشل وكورا كابلان يربطن الاهتمام النظري الماركسي بالانتاج والايديولوجية الادبيتين مع الاهتمامات النسائية بكتابة المراة .

وفي حين يحاول النقد النسائي الانغلو-امريكي ، برغم كل اختلافاته الداخلية ، تدارك التجارب التاريخية النسائية في القراءة والكتابة ، فان النظرية النسائية الفرنسية تتطلع الى طرق تعريف « الانوثة » .أو تقديمها او كبحها في الوسائل الرمزية للغة والميتافيزيك والتحليل النفسي والفن. لقد كان للنظرية النسائية الفرنسية قاعدتها في البرامج التعليمية والحلقات الدراسية لدى المحلل النفسي الفرويدي الجديد جاك لاكان ،والفيلسوف اللاتأويلي جاك ديريدا ، والناقد التركيبي رولان بارت . كل هؤلاء الباحثين لعبوا دورا هاما في توجيه الاهتمام النسائي الى دراسة اللغة.

وتأييدا لمسألة علاقة المراة باللغة وصف المنادون الفرنسيون بالمساواة « الكتابة النسائية » بأنها تطبيق للكتابة « الانثوية »والتي تقوض الاعراف اللغوية والبنائية والميتافيزيكية للقصة الغربية . وليست« الكتابة النسائية» بالضرورة كتابة بقلم النساء ، انها اسلوب رائد في الكتابة مثل اسلوب جويس أو باتي أو ارتو أو مالارميه او لوتر يمون . ومع ذلك فان الباحثين النسائيين الفرنسيين الاكثر تطرفا يعتقدون ايضا بأن « الكتابة النسائية » ترتبط مع ايقاعات الجسد الانثوي والمتعة الجنسية ،وأن النساء لهن امتياز انتاج هذا النوع المخرب من الكتابة . وهم يلحون على الكاتبة المراة لكي تتحالف مع كل موضوع ثقافي مكبوت او مخمد أو غير معلن بغية تدمير الاساليب الموجودة التي تكبح الفارق الانثوي.

واستنادا الى جوليا كريستيفا فان المحادثة الانثوية المتعارضة مع العرف هي انشقاق سياسي وشكل من اشكال الفعالية النسائية .وبالنسبة الى هيلين سيكسوس ، الباحثة في « الكتابة النسائية » الاكثر شهرة وانتشارا في مجال الترجمة ، فان للكتابة النسائية قوة ثورية صادقة ، وكما كتبت في بيانها « ضحكة الميدوسا » : « عندما يعود المكبوت من ثقافتهن ومجتمعهن فان العودة ستكون متفجرة ومذهلة ومدمرة كليا ، بقوة لم يطلق لها العنان بعد » .

خلال السنوات العشر الماضية حاول النقاد النسائيون الفرنسيون نفسهم ان يجعلوا من النقد شكلا من اشكال « الكتابة النسائية » مؤكدين على المتعة النصية ، ومكثرين من استخدام التلاعبات اللفظية والتعابير الجديدة والتلميحات المرمزة والزلات المطبعية ، وغيرها من وسائل الكتابة السوريالية والرائدة . وكان موضوع قدرة هذه الاساليب النقدية الثورية وحدها على التأثير الاجتماعي الثوري خاضعا للمناقشة من قبل المزيد من المطالبين بالمساواة الامريكيين التجريبيين والفعالين . ومع ذلك ، فبينما كان توجه الباحثين الفرنسيين في البدء يبدو مختلفا جدا عن العرف الانغلو ـ امريكي ، فانه قد حمل أيضا الكثير من التشابهات مع أفكار الجماليات الانثوية والكتابة النسائية . لقد كانت مونيك ويتيغ ، على سبيل المثال ، البطلة الامازونية الفرنسية ، او بطلة حرب العصابات ، السحاقية التي تملصت من المقولات الجنسية والسياسية واللغوية . وقد اهتمت كيكسوس وكريسيتفا بين أخريات بعملية « اعادة التفكير بالامومي » على مستوى اللغة والكتابة . ويبدو ان تأثير عملهما على النقد النسائي الانغلو ـ امريكي قد يصبح هاما في العقد القادم ، واثره الاولي سوف يلحظ في العديد من المقالات.

ان هذه التأثيرات كلها ، حركة تحرير المراة ، وتطوير الدراسات النسائية ، وتأثير النظرية الاوروبية ، قد شكلت النقد النسائي للثمانينات لقد انتقلنا بالمسار الفكري للنقد النسائي من التركيز على الخضوع الادبي النسائي ، واساءة المعاملة ، والاقصاء ، الى دراسة تقاليد الادب النسائي المنفصل ، الى تحليل البنية الرمزية للتذكير والتأنيث ضمن الحديث الادبي . ومن الواضح الآن أن مانطلبه هو تاريخ ونقد أدبيان شاملان جديدان يوحدان التجارب الادبية لكل من النساء والرجال ، وثورة كاملة في فهم تراثنا الادبي .

* * *

أزمـــة الرّوايــــة

• بقلم : يفغيني دوبرينكو
• ت : د. نزار عيون السود

في لغتنا الاساسية المتعارف عليها ، ثمة مفاهيم تعيش حياتها الخاصة المتميزة . فهي أشياء « أبدية خالدة » ، ك « الواقعة الابدية الخالدة » ، و « الرواية الخالدة » .. في حين ان كل شيء يتغير ، ولكل شيء وقتــه وعصره ، ولادته وازدهاره ، وانطفاؤه . تأتي أنظمة فنية مختلفة وتذهب ، تتبدل الاساليب ، وتتعاقب المدارس الاسلوبية ، واحدة اثر أخرى ، فيحل عصر الشعر الغنائي تارة ، و « عصر القصيدة » تارة اخرى . . اما الواقعية فهي خالدة ، ابدية . والرواية ، مثلها خالدة ابدية . . انها حياة غريبة ، « حياة عبر القرون » تضع الرواية في موضع وموقع غير مفهوم ، وكـأن القوانين العامة تفقد مفعولها ويضيع اثرها في هذه « الحياة الخالدة » .

وكأننا من فترة لاخرى، نفصل خاصيات « لغة » تفكيرنا «الاساسية» السائدة عن هذه القوانين : فالاشتراكية نظام اجتماعي متميز ، تموت فيه العلاقات النقدية ـ البضاعية ، وتفقد فيه قوانين السوق اثرها ومفعولها.

---

* عن مجلة « قضايا الادب » ، السوفييتية . العدد ٦ ، ١٩٨٩ ، ص ٣ ـ ٢٣ ، بتصرف .

وتزدوج النزعة الانسانية ، فتظهر « نزعة انسانية اشتراكية » و « نزعة انسانية بورجوازية » . ويجري شيء مماثل للنزعة الاخلاقية ، فتنشأ ظاهرة « الاخلاقية الاشتراكية » وظاهرة « الاخلاقية البورجوازية » .. ويمكننا إيراد أمثلة اخرى .. فقد تحول « قاموسنا الاساسي » خلال عقود عديدة ، الى عالم متميز قائم بذاته من الاساطير . اما نتيجة هذا كله ، فتأتي من تلقاء ذاتها ، وهي استبعاد هذه المفاهيم الاساسية للوعي الاجتماعي أو تلك من مجال فعل القوانين التاريخية الخامة ، وهذا الامر بحد ذاته ، يشكل الدلالة الاولى على اضفاء النزعة الأسطورية على هذا الوعي . ان شيئاً من هذا القبيل جرى عندنا بخصوص الرواية . وخلقت عندنا اسطورة الرواية السوفييتية التي لايرقى اليها الطعن .

وبالفعل ، فنحن لم نتخل عن المعايير المألوفة ، في نقدنا للرواية الغربية . فنرى فيها تألفات وانحدارات ، وازدهار وانحطاط ، (حتى اننا كنا نرى الانحطاط حيث لا وجود له) . أما عندما يدور الحديث عن الرواية السوفييتية فيلغى المنهج التاريخي والاحاطة الشمولية الزمانية ، وتلد مكانهما مسلمات ترسخت خلال عدة أجيال ، واكتسبت وضع انماط مقولية ثابتة . وهاكم مثالا على ذلك ، من خلال أقوال أحد نقادناالمعروفين: « اذا ما أمعنا النظر في ظواهر الازمة في الرواية في الغرب ، فيتضح أنها نتيجة ، وتحصيل حاصل لازمة الوعي البورجوازي ، وهي ظواهر لايعرفها أبدا الادب الذي يستلهم حماسة الخلق الشيوعي » (١) وهكذا تظهر صيغة نمطية مزدوجة ذات معيارين : فهناك ازمة عميقة مستفحلة ، اما عندنا فلا وجود لاي أزمات .

---

(١) م. ن. بارخومنكو « وحدة الادب السوفييتي المتعددة القوميات » . موسكو — ١٩٧٨ ، ص ١٤١ .

واخيرا ، اخذت اعداد متزايدة من الناس تدرك بوضوح، اننا ، نحن ايضا ، لانشذ عن قوانين التطور الاجتماعي الموضوعية : فالعلاقات النقدية ـ البضاعة قائمة ولم تختف ، والنزعة الانسانية لاتنقسم الى نزعتين ، والنزعة الاخلاقية ليست ، كما كنا نقول ، « اشتراكية » و «بورجوازية»، والازمات موجودة عندنا ايضا . وتلك هي قوانين الحركة والتطور ، فهي قوانين موضوعية لا يمكن الغاؤها ، والحركة من حيث هي سيرورة ، ذات اعداد لاحصر لها من التباينات والاختلافات : فقد تكون الحركة تدريجية او كارثية ، على شكل قفزات، او مستقبلية، معكوسة او لولبية اودائرية. لكن الحركة تجري دائما من خلال تصادم نزعات مختلفة ، وعبر التناقضات والازمات . ورغم تمسكنا بالجدلية والديالكتيك فقد كنا نخاف دوما الازمات في تقويمنا لتطورنا ، وعلى هذا النحو ، استبعدنا في فهمنا لتطورنا القوانين الموضوعية الشاملة ، واضفينا عليه النزعة الاسطورية الخرافية .

ليست الازمة نقطة او عتبة ، يصطدم بها التطور ويتوقف عندها . فالازمة هي مرحلة من مراحل الحركة ، وهي سيرورة ووضعية ضمن مسار الحركة العام . وقد بدات هذه الفكرة تنبعث من جديد ، في تعاملنا مع ادبنا وتاريخنا وثقافتنا ، بعد أن كنا نقصرها على الغرب وحده . . . غير ان هذا الانبعاث يجري بخطى بطيئة للغاية ، وبحذر شديد .

ففي العدد الثاني من مجلة « قضايا الادب » لعام ١٩٨٧ ، نشرت دراسة للباحثة غ. بيلايا بعنوان « عند مفترق الطرق » ، طرحت فيها ، بصورة جدية وملحة ، موضوع أزمة الرواية المعاصرة . وقد طرحت الكاتبة ذاتها ، الفكرة نفسها ، باصرار والحاح أكبر ، في مقالة نشرت ضمن مجموعتها « وجهة نظر » الصادرة في موسكو عام ١٩٨٨ . وتتحدث الكاتبة في هذه المقالة عن أزمة الرواية السوفييتية المعاصرة ، وتقول بأننا لا نزال

نعيش حتى الآن على ذخيرة الماضي الادبية، لان أدبنا المعاصر لا يزال حتى الآن عاجزا عن منافسة أدبنا الكلاسيكي القديم . ثمة ، بالطبع ، تألقات وحالات فردية رغم وضع الرواية العام المتأزم . لكن هذه الحالات الفردية لا تشكل اتجاها جديدا . ومن المميز ان الحديث يدور عن الموقف الادبي في السنوات العشر الاخيرة . وترى الباحثة بيلايا علائم هذه الازمة في روايتي « الانشودة الاخيرة » لآداموفيتش ، و « النطع » لجنكيز أيتماتوف . ولنتابع فكرة الباحثة بالسؤال التالي : هل يمكن الحديث عن الازمة في مثل هذه الفترة التاريخية القريبة منا والحديثة العهد ؟ ان الحديث عن ملامح هذه الازمة في اطار موقف ادبي ملموس ، وعن موقف محدد ، امر ممكن . اما الحديث عن ازمة التفكير الروائي ككل ، وبشكل أوسع ، عن أزمة التفكير الفني عامة ، وعن أزمة الوعي فهذا غير وارد ، وغير ممكن ، الا اذا راينا في الموقف المعاصر الجزء السطحي الظاهر وحده من الجبل الجليدي العائم ، وتلك الظواهر من هذا النوع لا تنشأ بين عام وآخر ، غير انها قد تظهر على أوضح شكل ممكن في الموقف الادبي المعاصر ، الراهن . وهذا ، بالضبط ، ماحدث الآن ، في ظروفنا الراهنة .

ولكن ، ما مدى عمق ازمة الرواية السوفييتية ؟

لنبدأ من العام .

ان ازدياد حدة ازمة الوعي الاجتماعي الراهن لم ينتج بل تجلى وظهر بالذات ، في الوضع الاجتماعي الحالي ، الذي بدأ فيه اكتشاف بحر كامل ـ مجموعة ، كانت في الظل ، سابقا ، من القيم الانسانية العامة . ومنطق هذه العملية ينطوي على الضرورة الحتمية لانفصال المنظومات القيمية المختلفة . لان هذا الانقسام كان موجودا دائما ، بصورة أفقية ، وكان يشكل ذلك التناقض الذي كان يحرك تطور الادب . ولكن ، أين يكمن

هـذا التناقض ، وأين تكمن مصادر الازمة ؟ انها كامنة في مفهـوم الفرد والشخصيـة .

ان الشخصية تسعى الى تحقيق ذاتها ، وايجاد ذاتها في العالم على نحو مختلف . وفي اساس الشخصية تكمن العلاقة بين مبادىء الشخصي والشخصي الاعلى . ولكن ماذا يضم الشخصي الاعلى ؟ انه يضم حدين : ما فوق الشخصي وما تحت الشخصي . اما « ما تحت الشخصي فهو هذا الشكل او ذاك من مشاركة الشخصية في النظام العالمي : مكان الشخصية او وظيفتها فيه ، انه وظيفة خارجية ما ، يبرز تجاهها « الانا » الانساني ك « معطى داخلي » ، مدعو لتحقيق وظيفته . وهذا الحـد ، تكتسبه الشخصية كشيء جاهز ، كنوع من « نواة » النظام العالمي ، على الشخصية ان تملاها بوجودها » (٢) . ومن ناحية اخرى ، « فما فوق الشخصي هو هذا الشكل أو ذاك ، اللا وظيفي ، لمشاركة الشخصي في احداث الحياة ، كحدث الى جانب الاحداث الاخرى ، ومشاركته في وحـدة الحياة غير المكتملة ، وفي نمط الحياة المتكون باستمرار » (٣) .

ان الجمع بين الشخصي وما تحت الشخصي يعد الفعـل الاساسي المفصلي لتحديد البطولي . وفي ما تحت الشخصي ، في النظام العالمي القائم ، في منظومة المصالح الطبقية يجد ابطالُ كثيرٍ من الاعمال الادبية السوفييتية انفسهم ، ويحققـون ذواتهم ـ بدءا ب « طـريق الآلام » الى « لوبـوف ياروفايا » ، ومن « الانكسار » الى « الحـرب » (٤) . ان الاستـرشـاد

---

(٢) ف.ي. تويا . فنية العمل الادبي . مسائل الانماط . كراسنوبارسك ، ١٩٨٧ ، ص ٥٣ ـ ٥٤ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٥٤ .

(٤) رواية « طريق الآلام » للكاتب ألكسي تولستوى ، رواية « لوبوف ياروفايا » للكاتب كونستانتين تريفنيف ، ورواية « الانكسار » للكاتب فادييف ، ورواية « الحرب » للكاتب تادنيوك . ـ المترجم ـ

بالشخصية البطولية والتوجه اليها قد ادى ، في نهاية الامر ، الى أزمة التفكير الروائي ، وها كم السبب . فمن أجل تأكيد الشخصية البطولية يصاغ دائما موقف استكانة الشخصية وتأكيدها لذاتها في النظام القائم وحتى الى درجة الصيغة الموجزة التي عبر عنها : ي. باغريتسكي (٥) حيث قال : اذا ما قال لك العصر « اكذب » فعليك ان تكذب ... واذا ما قال « اقتل » فعليك ان تقتل » بالكلمة المقدسة المكرسة . وهذا التأكية ذاته يغدو « مكرسا » ومقدسا، مكتسبا ملامح الكلمة، ولكن ليستالكلمة الروائية ، المفعمة بالجدلية وتعددية الآفاق ، بل كلمة الملحمة ، حيث لاوجود « الا لافق واحد موحد » (ميخائيل باختين) . وبهذا المعنى ، فالتأكيد القائل بأن « اي شخص عندنا يمكن ان يصبح بطلا » ، يعبر عن الموقف على نحو دقيق . فهذا البطل والعالم المحيط به ، هو بطل الملحمة وعالمها . ولكن ، هذا امامنا ليس تلك « الملحمة ـ ملحمة العصر الحديث »، كما اعتدنا على تعريف الرواية ، بل ملحمة اصيلة ، حقيقية ، لا جدال فيها ، انها « الميثولوجيا المعاصرة » ، حسب تعبير م. ليفشيتس .

أما النموذج الآخر للبطل الادبي ، فهو الشخصية التي تسعى الى تحقيق ذاتها وتأكيد نفسها في منظومة القيم الفوق شخصية ، القيم الطبقية الموحدة المشتركة الانسانية العامة . وهذا أدب آخر ، وعلى نحو أوسع ، هو ثقافة اخرى ، ونموذج آخر من التفكير الفني ، لان المقصود هنا ، هو الابداع والخلق ، هو الموقف من « نمط الحياة المتغير باستمرار» لقد اعتدنا جميعا على أن بطل رواية « الدون الهادىء » يبحث عن « طريق ثالث » . وهذا الطريق الثالث بالذات ، كان يبحث عنه ، اثره ، أبطال روايتي « الدم المهدور » لـ ي. آفيجيوس و « في عز الصيف » لـ ب.

---

(٥) ادوارد باغريتسكي (١٨٩٥ ـ ١٩٣٤) شاعر روسي رومانسي ثوري . ـ المترجم ـ

كووسيبرغ (٦) ، في حين ان الحقيقة الساطعة ، الجلية للعيـان تقول انه لا وجود لاي طريق ثالث ـ هناك فقط حمر وبيض ، نحن والاعداء ، « هم » و « نحن » . وهذا كله صحيح ، اذا ما تابعنا التفكير حسب المفاهيم المألوفة للتفكير المزدوج ذي البعدين ، لان كل شيء أبسط واكثر تعقيدا عند اجتماع البعدين في وقت واحد : الحمر والبيض ، « هم » و « نحن » ـ هـذه هي مفاهيم « قاموسنا الاساسي » للوعي الوظيفي ، وهذه الطرق المختلفة ، هي من حيث الجوهر ، طريق واحد ـ انها ضياع في مسرح الادوار المعدة من قبل النظام القائم ، ضياع في ما تحت الشخصي . وأمـا (غريغوري ميلخوف) ، واما المعلم (غيديميناس) ، والمهندس (الياس) فقد تبين انهم اوسع من حلقة التصورات هذه ، فسقطوا منها . وأمامنا هنا ، يبرز نموذج آخر للبطل . انه البطل التراجيدي ، الباحث عن طريقه الى القيم الانسانية العامة ، الاصيلة ، والذي لا يجد سوى « قرص الشمس الاسود » فوق راسه ، انهيار المثل العليا والآمال . ومثل هذا البطل والكلمة التي تقال عنه بطل وكلمة روائيان حقا ، لانهما يخرجان من دائرة الحياة ، الى نواقصها وعدم اكتمالها ونزاعاتها .

ولهذا ، ثمة صراعات روائية حقيقية تكمن في اساس مؤلفات « الدون الهادىء » ، و « مصير انسان » ، و « الخيالة » ، و « حفرة الاساس » ، و « المعلم ومرغريت » ، و « الدكتور جيفاغو » ، و « حيوات ومصـائر » ، و « كلية الاشياء المهملة » . لقد وضعنا ، عن قصد ، في صف واحـد ،

---

(٦) باول كووسبيرغ : روائي استوني معاصر له عدة روايات منها « ليلة واحدة » (١٩٧٢) و « قطرات المطر » وغيرها . آ. فيجيوس : روائي ليتواني معاصر له مجموعة من الروايات منها « على مفترق الطرق » (١٩٦٥) و « الدم المهدور » (١٩٧٠) و « الوان الحرباء » « ١٩٧٩ » ـ المترجم ـ

الرواية ـ الملحمة ، والرواية الملحمية التقليدية ، والقصة ، والقصة القصيرة ، لان موضوع حديثنا ليس جنسا أدبيا معينا (فهذا سنتحدث عنه لاحقا) ، بل عن مجموعة الاجناس ، عن التفكير الروائي ، من حيث هو « وحدة مركبة من الجنس الادبي والاسلوب ، تسعى الى ادراك شمولية العالم في تطوره الحي المتناقض ، والذي يحتاج الى تفسير » (٧) .

ان الحركة والتطور يأتيان على شكل تناقضات . فبينما كانت تتطور تقاليدنا الروائية ، التي تابعت التقاليد الروائية الروسية الكلاسيكية ، كانت تتطور تقاليد اخرى ، تربي الكلمة « المكرسة » ، التي تحولت في الثلاثينات ، وفي العقد الذي أعقب الحرب العالمية الثانية الى خطابة وليس هناك شيئان اكثر تناقضا ، وأكثر اختلافا في الاتجاه من الكلمة الروائية والكلمة الخطابية . لقد عاشت الكلمة الخطابية في ادبنا ولا تزال حية حتى الآن . وقد مرت بمرحلة ركود في أدب ما بعد الحرب ، ثم ولدت من جديد في أدب السبعينات . ففي هذه المرحلة ، كانت « الروايات البانورامية » الشمولية ، والملاحم ، و « اللوحات » الروائية لكل من ب. بروسكورين ، و آ. ايفانوف ، و آ. تشاكوفسكي ، وي. ستادنيوك ، و غ. ماركوف هي المؤلفات الاكثر شهرة في الادب الروسي . ويمكن للباحث في اي أدب من الآداب السوفييتية الاخرى ان يذكر مؤلفات مماثلة بلغته القومية . وقد اصابت الباحثة بيلايا كبد الحقيقة ، حيث قالت ، بأن الرواية البانورامية « جنس أدبي تسلطي » . انه تسلطي ، بمعنى أن الكاتب يدعي معرفة قوانين شمولية كونية تسير العالم . وهذا الادعاء يكون مبررا ومشروعا ، اذا ما كانت لدى الكاتب فلسفة تاريخية جدية معلنة .

---

(٧) ع. بيلايا « حول مسالة التفكير الروائي » ـ ضمن كتاب « الرواية السوفييتية : حداثتها ، شاعريتها ، نماذجها » ـ موسكو ـ ١٩٧٨ ، ص : ١٩٧ .

والا ، واذا كانت هذه الشمولية مجرد تسمية ، فالفشل مصير الكاتب المنتظر » .

لقد خلت الروايات « البانورامية » في الاربعينات والخمسينات من فلسفة التاريخ ، وحلت محلها ايديولوجية جماعية . ولهذا فقد كان بطل « الرواية البانورامية » مجرد نقل الى الميدان الادبي والفني للنظرية القائلة بأن الفرد صالح ، بادىء ذى بدء ، لان يكون « عجلة » و « برغيا » في آلية الدولة » (٨) . ان الطابع الملحمي المزيف لـ « الرواية البانورامية » محدد هنا بدرجة كافية من الدقة ، ولكن ثمة جانبان لابد من تأكيدهما : الاول، هو ان الاعتماد على الاقرار ، او الادعاء التسلطي يقود ، دوما ، الى الخطابة ـ وهي النموذج المعادي للرواية من كلمة المؤلف ، والثاني أن النظرية ذاتها، التي تحط من شخصياتها وتدنيها الى مستوى «الوظيفة» (وقد اكد الكسي تولستوي صراحة ، أن « الشخصية تعد وظيفة العصر ... ») (٩) ، هي في الحقيقة ، معادية للرواية بصورة عميقة . وحسب راي الباحث م. نولمان ، ف « الرواية البانورامية » لم تعط « لوحة العالم الشمولية الكاملة » ، وذلك ليس لان كتابها لم يحققوا الجميعة في تصوير سيكولوجية الشخصية والكائن الاجتماعي ، وليس ايضا لان المساحة الخارجية قد ضيقت من مساحة عالم الشخصية الداخلي . فهذا كله ناتج ، وتحصيل حاصل ، لان « لوحة العالم الشمولية الكاملة » لا تعطيها الا الروايةوحدها، أما « الرواية البانورامية » فهي تضم بطبيعتها تناقضات تقود الى عالم لا روائي ، الى عالم ملحمي مزيف . ان « لوحة العالم الشمولية الكاملة » لا تنشأ الا بنتيجة جميعة روائية ، اي تلك الجميعة ذات القاعدةالتاريخية

---

(٨) غ. آ. بيلايا « الازمة ، الازمة ! » في كتاب « وجهة نظر » موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٥٨ .

(٩) « الكتاب الروس حول الابداع الادبي » . ج ٤ ، لينينغراد ، ١٩٥٦ ، ص ٤٩٥.

ـ الاجتماعية ، والفلسفية ، والسيكولوجية التحليلية العميقة ، ولا تصدر ابدا عن مذهب معروف . و « الجميعة» التي تفسر وتوضح مذهبا رسميا معينا هي مجرد تفلسف مذهبي ، والرواية التي تجسد في ذاتها مثل هذا النموذج من التفكير ، تقع خارج التقاليد الروائية . ان التناقض الداخلي المستعصي ، الكامن في « الرواية البانورامية » ، مرتبط ومتعلق بنموذج ابداع الكاتب ومفهومه للشخصية . ولا يمكن حل هذا التناقض والفاؤه الا في حالة واحدة ، هي حالة الخروج من العالم الملحمي الكاذب الى عالم الرواية الحقيقية ـ « ملحمة العصر الحديث » .

في مقالته « نهاية الرواية » ، تنبأ الناقد أوسيب مندلشتام بأن « مصير الرواية اللاحق لن يكون سوى تاريخ تبديد سيرة حياة، باعتبارها شكلا للوجود الشخصي ، بل واكثر من تبديد ، انه تاريخ هلاك كارثي لسيرة حياة » (١٠) . فللرواية « البانورامية » ووراثتها تقاليد الرواية الوثائقية للثلاثينات و «الملاحم السيبيرية» لعقد مابعد الحرب العالمية الثانية، قد اكدت اصولا هذه النبوءة : فاعتماد هذه الرواية على سيرة الحياة ، دفع بهذه السيرة الى « التبدد » في الجانب ما تحت الشخصي ، بل والى « الهلاك الكارثي » ، « باعتبارها شكلا للوجود الشخصي » . وهنا بالذات يكمن الاختلاف المبدئي بين الرواية « البانورامية » والرواية الملحمية . فروايتا « آل برياسلين » و « رجال ونساء » بعيدتان عن روايتي « المصير » و « النداء الخالد » مثل بعد رواية « الحياة والمصير » عن رواية «الحرب»(١١) فهما ليستا نقطتين على خط مستقيم واحد ، بل قطبين

---

(١٠) و. مندلشتام « الكلمة والثقافة » . موسكو ، ١٩٨٧ ، ص ٧٤ .

(١١) « آل برياسلين » للكاتب أبراموف ، « رجال ونساء » للكاتب ماجاييف ، « المصير » للكاتب بروسكورين ، « النداء الخالد » للكاتب ايفانوف ، « الحياة والمصير » للكاتب غروسمان ، « الحرب » للكاتب تادنيوك . ـ المترجم ـ

ومؤشرين مختلفي الاتجاه ، انهما نموذجان متعاكسان ومتناقضان من الوعي نموذج روائي ، حي معقد ، فيه الكثير من المعاناة ، ونموذج آخر ملحمي مزيف ، مذهبي ، يقتصر على القاء الاضواء على اشياء جاهزة .

بهذا المعنى ، تعد « الرواية البانورامية » بمثابة تجسيد لأزمة التفكير الروائي ، وتختتم مرحلة كاملة في تطور التقليد اللا روائي (كانت قد اختتمت المرحلة الاولى منه ب « فارس النجمة الذهبية » و « ضوء فوق الارض ») (١٢) . وفي اواخر الخمسينات ، حدثت الولادة الثانية للتقاليد الروائية بالذات ، وهنا ، على وجه التحديد ، ارتسم الموقف المتأزم ، الذي كان تجاوزه أصعب بكثير من تجاوزه في حالة « الرواية البانورامية » . وقد اتضحت معالم هذا الوضع المتأزم بصورة خاصة في اواخر السبعينات ، في تلك المرحلة بالذات ، عندما كنا نعاني من ذروة الحماسة للرواية السوفييتية والدفاع عنها والاعجاب بها ، حيث صدرت مجموعة كبيرة من الدراسات والكتب والمقالات ، وجرت مناقشات حامية ، حيث أعلن بأشكال مختلفة عن بدء مرحلة جديدة ، « مرحلة نضج » الرواية السوفييتية وحيث صور طريقها كله على انه « طريق الانجازات والانتصارات » ، وامتلات رفوف المكتبات بأسماء الكتاب والروايات . وكانت هذه « الانتصارات » كلها تمثل اننا توصلنا اخيرا الى الجميعة ، واننا حققنا اخيرا « بشكل كامل » ، و « من جميع الجوانب » ، و « بصورة شمولية » ، الربط بين العصور والازمان ، وكنتيجة لذلك ، ظهرت الانجازات الرائعة للرواية السوفييتية . في تلك الاثناء ، حلت « موجة المد الجديد » ، وكانت الاحاديث السياسية كلها تدور حول « الاشتراكية المتقدمة » ، وهل كان بامكان الادب آنذاك « ألا يطابق العصر البطولي هذا ؟ . »

---

(١٢) رواية « فارس النجمة الذهبية » في جزئين (١٩٤٧ - ١٩٤٨) ورواية « ضوء فوق الارض » في جزئين (١٩٤٩ - ١٩٥٠) للكاتب الروسي سيمون بابايفسكي . - المترجم -

فماذا كان يختمر في الاعماق ، وكيف استفحلت الازمة ؟ لنعد قليلا الى الوراء ، ولنلق نظرة تاريخية ، لقد تم تجاوز الموقف الادبي الذي نشأ في العقد الذي اعقب الحرب العالمية الثانية ، في فترة الستينات ، وقد ادى التحطيم السريع للجمود الادبي لهذه المرحلة الى نشوء وتطور التنوع الادبي الفني الروائي ، الذي تميز بمرحلة جديدة في تطور التفكير الروائي . وقد ادى الشعار الجديد في هذه المرحلة ـ تصوير ما كان قائما ، ما كان واقعا وليس ما يجب ان يكون ـ الى نشوء فن الخاطرة الادبية ـ الاجتماعية وبعثها . وقد كان نشوء فن الخاطرة الادبية ، الذي تميز بالتصوير الوصفي ـ الروائي والتوجه الى اثبات الواقع القائم ، تعبيرا متميزا عن قطيعة لا مع الكلمة التسلطية فحسب ، بل ومع الكلمة الوجاهية المسموعة ذات النفوذ عامة . فملاحظات الكاتب التي تشكل مركز الثقل البنيوي للخاطرة ، والمقاربة الشخصية المؤكدة ، والتركيز على القيم الانسانية العامة والعقل السديد والمنطق ، هذا كله قد استقبل في الوضع الادبي في نهاية الخمسينات على انه نوعية جديدة من الكتابة الادبية . ومن البدهي ، ان تألق فن الخاطرة الادبية هذا كان مشروطا بمقدمات تاريخية ، حددت حركة اشكال الادراك الفني للوقائع التاريخية ـ الاجتماعية . وقد صاغ الناقد د. ليخاتشوف القانون الاول لهذا التفاعل على النحو التالي: « ... كلما اعطى الادب قدرا أكبر من الطاقة للواقع ، حصل على طاقة اكبر منه (وخصوصا في مراحل اعادة البناء)(١٣) . ومن الطبيعي ان يغدو فن الخاطرة الادبية الدفعة الاولى لـ « انتقال الطاقة » هذا . ولكن ، علينا هنا ، ان نرى ايضا الجوانب الداخلية للمسألة . اولا ، في حديثنا عن

---

(١٣) د. س. ليخاتشوف : بنية الادب ـ مجلة « الادب الروسي » موسكو ، ١٩٨٦ ، العدد ٣ ص ٢٧ .

الخاطرة الادبية ، نحن نتعامل مع ادراك غير روائي للواقع ، وهذا يفسر ، كما هو مفترض ، حقيقة ان ابداع الكتاب للخاطرة الادبية ـ الاجتماعية كان مجرد بادرة لتحولات هامة في التفكير الفني ـ الروائي . وثانيا ، لقد تميز تطور النثر في الستينات والثمانينات ، بصورة عامة (والمقصود هنا، بالطبع ، التقاليد الروائية وليس تقاليد الخطابة) بالابتعاد عن التقويم السابق ، وكنتيجة طبيعية لهذا الموقف فقط يمكننا تفسير ازدهار فن الخاطرة الادبية ـ الاجتماعية وممارسة هذا الفن من قبل كتاب كبار مثل ف. ابراموف ، ويو . تريفونوف ، و س. زاليغين ، و ف. راسبوتين ، ج. ايتماتوف ، و ف. شوكشين : فكلما كان البحث عن اشكال فنية جديدة لاخفاء موقف الكاتب ، والانسحاب الى ما بين الاسطر اكثر قوة وفعالية كلما نشطت اكثر محاولات المعالجة المباشرة للواقع في الخاطرة الادبية ـ الاجتماعية والخروج خارج اطار النص الفني عامة .

وثالثا : ان تطور الكتابة الادبية لفن الخاطرة في فترة الستينات لا يمكن معالجته بصورة منعزلة عن النثر الغنائي الذي تطور تطورا كبيرا في هذه المرحلة وفي المرحلة اللاحقة ، وهو النثر الذي يعد نقيضة متميزة من نوع خاص للخاطرة الادبية ـ الاجتماعية ، رغم تقاربه الظاهري مع اشكال التعبير الصريح المكشوف عن موقف الكاتب ، حيث ان كلمة الكاتب في الخاطرة مرتبطة باثبات واقع ، اما في النثر الغنائي فهي مرتبطة بالمعالجة والتفسير ، كما أن المركز البنيوي في الخاطرة هو ملاحظة الكاتب ، اما في النثر الغنائي فهو في العالم الداخلي للكاتب ، اي على العكس (ومن هنا تأتي الخاصية الاساسية المميزة للنثر الغنائي ، وهي توارد الخواطر وتداعي الافكار في السر) .

ان النثر الغنائي المعاصر مرتبط، من حيث المنشأ ، بالنثر «الاعترافي» « الفتي » الشاب ، الذي ظهر في أوائل الستينات ، والذي كان نتيجة

من نوع خاص لانهيار الكلمة المتسلطة . وبالاختلاف عن الخاطرة الادبية ، كان النثر « الفتي » « الشاب » وثيق الصلة بالسمعة، وكان من الضروري أن نثق ببطله . واذا ما أخذنا بعين الاعتبار ، ان البطل الذي امامنا ليس البطل المتمتع بالصفة الموضوعية للنثر الملحمي ، وليس بعد البطل الروائي، بل هو تعبير ذاتي غنائي عن الكاتب ، سيغدو واضحا وبديهيا ، ما يكمن وراءه من طموح الكاتب وتطلعه الى ثقة القراء (والى السمعة الحسنة) . وقد أصبح النثر «الفتي» حقا تلك الظاهرة الانتقالية لاعوام الستينات ، التي سرعان ما استنفذت ذاتها وامكاناتها ، « فتلك المساهمة الايجابية ، التي حملها تحرير الاسلوب في الادب ، تبين فجأة انها محدودة بامكاناتها ، لقد وفر النثر « الفتي » حيزا للطابع الحواري الذاتي (المونولوجي) ، لاسلوب المناجاة ، وحمل في طياته دينامية لغة الجيل الفتي الدارجة ... وادخل الى الادب الوانا مميزة اجتماعيا . ومع ذلك ، فأسلوبه كان اسلوب « حلقة » ضيقة وليس اسلوب « الكلي » الشمولي . والصيغ الكلامية الثابتة ، والجاذبية ، ولغة الشباب اعامية ، واسلوب الحديث المندفع ــ ان هذا كله لم يكن سوى طبقة رقيقة سنتمترية من « الحراثة » والمعالجة لذلك الواقع المتنوع ، والمتعدد الاصوات الذي يحيط بنا . لهذا لم يكن من المستغرب ان يتحول النثر « الفتي » الشاب الى تكرار ذاته على وجه السرعة » (١٤) . غير ان موضوع حديثنا ليس تدمير اسلوب المناجاة والحوار الذاتي ، بل العودة الى تقاليد هذا الحوار الذاتي عن طريق تدمير الاسلوب التسلطي ، الذي لا يشبه الاسلوب الحواري الا

---

(١٤) غ. بيلايا « ولادة الاشكال الاسلوبية الجديدة من حيث عملية تجاوز للاسلوب « الحيادي » . ضمن كتاب « تنوع اساليب الادب السوفييتي ــ مسالة النماذج » . موسكو، ١٩٧٨ ، ص ٤٧٦ .

من حيث الشكل الخارجي ، في حين انه ، من حيث الجوهر ، مناقض تماما له ، كما تناقض الرواية الملحمة المزيفة .

يبدو أننا لم ندرك ادراكا كاملا حتى الآن ، الاهمية الادبية ـ التاريخية للنثر « الفتي » الشاب ، وهي أوسع بكثير من اطر قيمته الفنية الروائية (وهذه الظاهرة بحد ذاتها تحتاج الى دراسة) . والمقصود هنا ، ولادة نظرة جديدة عند الكاتب الى الواقع ، ضمن النثر « الفتي » الشاب ، وهي نظرة جديدة مبدئيا (بالمقارنة مع الموقف الادبي القائم سابقا) ومهمة للغاية بالنسبة لتطور التفكير الروائي لاحقا . فالفكاهة والسخرية في النثر الفتي الشاب تعدان نوعية جديدة في التفكير الفني للستينات . وقد كان لولادة الضحك والفكاهة الثانية ، بعد عقدين من « الجدية القسرية » ـ حسب تعبير الناقد باختين ـ اهمية عظيمة . وقد لاحظ باختين ، بهذا الصدد ، أن « الضحك هو صيغة عظيمة الاهمية ، قوية التأثير ، فهو يقرب الموضوع من القارىء ، بصورة غير عادية ، ويقضي على اي بعد او مسافة (او سمو) ، من صنع الاحترام أو الخوف ، تجاه هذا الموضوع . ان العالم لا يمكن ان يكون مضحكا ، من حيث الصورة البعيدة . ولهذا فالضحك هو مقدمة أولية وشرط أولي للواقعية ، فهو يجتذب الموضوع الى مجال المعاصرة والعادي المألوف ، حيث يمكن لمسه باليد ، وتجزئته ، والتغلغل الى اعماقه ، وتحليله » (١٥) .

لقد كان دور النثر « الفتي » الشاب عظيما في نشوء وضع اسلوبي جديد ، تميز ، حسب قول الناقد باختين ، « بانعطاف خاص نحو النضج ، والبساطة ، والديموقراطية والحرية » (١٦) . وهذه الاساليب الكتابية

(١٥) م. م. باختين « مقالات نقدية ـ ادبية » . موسكو ، ١٩٨٦ ، ص ٥١٤ .

(١٦) م. م. باختين « جمالية الكلمة الابداعية » . موسكو ، ١٩٧٩ ، ص ٣٣٦ .

اللغوية الجديدة كلها « كانت مشروطة الى حد كبير ، بعملية طويلة ومعقدة، تهدف الى تجريد الكلمة المقدسة ، وعموما الكلمة المقدسة والمتسلطة من يقينها الذي لا يقبل الشك وصدقها الذي لايتطرق اليه الريب ، ومطلقيتها، وعدم خضوعها لاي قيد أو شرط . انها كلمة مقدسة الحدود ، لا يمكن ان نطالها ، وبالتالي ، فهي كلمة جامدة ، قاصرة ، محدودة الامكانات من حيث الارتباطات والتراكيب . انها كلمة تعيق الفكر وتجمده ، انها كلمة تتطلب موقفا سلوكيا تبجيليا ، وليس تطورا لاحقا ، وتعديلات وتكميلات ـ انها كلمة مجتزاة من الحوار : يمكن اقتباسها وذكرها ضمن خاتمة ، لكنها لا يمكنها أن تصبح خاتمة مستقلة ، قائمة بذاتها . لقد كانت هذه الكلمة مزروعةفي كل مكان،تضيق على الفكرة والتجربة الحية وتوجههما وتعيقهما. وفي مسار الصراع مع هذه الكلمة وطردها واخراجها (بمساعدة الاجسام الغريبة المحاكية والمقلدة) تكونت الكتابات الجديدة » (١٧) . ان هذا كله ينطبق ، الى حد كبير ، على الموقف الاسلوبي الجديد ايضا ، الذي بدا يتكون في فترة الستينات . فقد حدث في جميع التيارات الادبية التي تشكلت في هذه الفترة عملية طرد وابعاد لهذه الكلمة المقدسة المتسلطة والجامدة . وهذه العمليات التطهيرية ، المدمرة للوظائف ، كانت حتمية أدبية تاريخية (يجدر هنا أن نأخذ بالاعتبار انه لا توجد اية قوانين حتمية في الادب ذات طابع شمولي كلي : في الوقت نفسه ، كانت « الرواية البانورامية » على عكس ذلك ، تجمد تقاليد الكلمة المتسلطة) . والى جانب هذه العمليات ، وعلى خلفيتها ، نشأت عمليات ذات خاصية أخرى نوعيا: فلم يحدث مجرد تشهير بالملحمة المزيفة ، التي ظهرت في عقد ما بعد الحرب العالمية الثانية،بل بدا ايضا تشكيل الملحمة او انبعاثها،على نحو ادق (اذا ما اخذنا

---

(١٧) المرجع نفسه ، ص ٣٢٧ .

بالاعتبار التقاليد الادبية الكلاسيكية والتجربة الفنية للعشرينات) بدا نشوء وتطور مستوى جديد نوعيا من التفكير الروائي . ولم يكن قادرا على تنفيذ هذه المهمة لا الخاطرة الادبية ـ الاجتماعية ، ولا النثر « الفتي » الشاب ، رغم انهما هيآ التربة المناسبة لتنفيذها .

وهكذا ، تم التحضير تاريخيا لنشوء النثر الملحمي ، بنزعته الجلية الواضحة للابتعاد عن التسلطية وعن مبدأ الهيبة والسمعة عامة ، الامر الذي ادى الى ظهور مرحلة جديدة في تطور الفكر الروائي ، والى نشوء وضع جديد لكلمة البطل وكلمة المؤلف . لقد كانت « الموجة الجديدة » من النثر الحربي في مرحلة الستينات ـ وهي الموجة التي تمثلت في « حقيقة الخنادق » التي كشفها كل من غ. باكلانوف وغ. بيكوف وك. فوروبيوف، ويوري بونداريف ـ بعيدة كل البعد عن التسلطية، بل وبعيدة عن السمعة والهيبة عامة ومعادية لهما، لانها اعتمدت على تقرير الانسان مصيره شخصيا، ولم تلجأ الى اصحاب السمعة والنفوذ ، بل لجأت صراحة ومباشرة الى تلك المفاهيم الاصيلة الاساسية كالحقيقة ، والفرد ، والنزعة الانسانية . هذا من ناحية ، ومن ناحية اخرى ، فقد نشأ وضع مماثل ، بالنسبة لكلمة البطل وكلمة المؤلف في النثر « الريفي » ، الذي تمثل في أعمال ف. ابراموف، و ف. تندرياكوف ، و س. انطونوف ، و ب. موجايف ، و ف. شوكشين، و ف. استافييف ، و ف. راسبوتين ، و ف. بيلوف ، الذي استرشد استرشادا كاملا بكلمة البطل . وبدات مرحلة القصة الطويلة ، ومعها بدا التطور الحثيث لنموذج تحليلي ـ اجتماعي من النثر الادبي ـ نموذج القصة الطويلة ـ بادرة الجميعة الروائية وباكورتها .

وخلف اضفاء الصبغة الديموقراطية على الاسلوب تكمن قوانين ادبية ـ تاريخية هامة ، مرتبطة بتطور التفكير الروائي ، وعلى خلفية هذا التطور

تتجلى بوضوح مرحلية تطور الادب السوفييتي ، والمسارات التاريخية العميقة التي تعد دراستها من مهام الدراسات الادبية ـ التاريخية .

ان تطور الكلمة المكتوبة والتفكير الروائي في ادب الفترة الواقعة بين الستينات والثمانينات يتميز ، على وجه التحديد ، بسمته المرحلية وانتقاله عبر مراحل مع فترات توقف وانقطاع : فقد مر عبر مرحلة الاعتراف بالواقع الماضي في فن الخاطرة الادبية في اواخر الخمسينات ، ومن ثم عبر الاحتكاك المباشر بالواقع من خلال التجربة الشخصية في النثر « الفتي » الشاب في فترة الستينات ، ومن ثم في المرحلة اللاحقة عبر التخلي الكامل عن التسلطية وعن مبدأالسمعة والنفوذ عامة في الادبالحربي « الجديد » وفي الادب الريفي في الستينات والسبعينات ، ومن ثم الىالنثر التحليلي ـ الاجتماعي ، الذي شمل في طياته ، وبصورة مكشوفة ، جميع مسارات الارتقاء السابقة والجارية بصورة موازية للكلمة المكتوبة. انالنثر التحليلي ـ الاجتماعي ، القائم على الصراع المثمر فنيا بين التصوير والتعبير ، بين التفسير والتقويم ، قد تميز بموقف الكاتب الحواري الذاتي (المونولوجي) ، الذي يدمر نفسه بنفسه بمضمونه ، وبسعيه الى تجديد العالم عن طريق شعور البطل ووعيه ، وعالمه الداخلي ، المليء بالتناقضات والنواقص . ولا تتجلى السمة المرحلية لتطور التفكير الروائي في التتابع التاريخي للمراحل المتعاقبة، بل في السيرالمتوازي للعمليات المترابطةداخليا، الكامنة في الاعماق ، في ماهية التفكير الروائي ذاتها . ومن الاهمية الكبيرة بمكان أن نرى هذه العمليات والمسارات في لوحة التطور الادبي المبرقشة والمتناقضة .

من المفيد هنا ، ان نرجع ثانية الى فكرة باختين التي سبق ذكرها حول الضحك الذي « يجتذب الموضوع الى مجال المعاصرة والمألوف،حيث

يمكن لمسه باليد ، وتجزئته ، والتغلغل الى اعماقه وتحليله » . لقد اجتاز النثر الروسي السوفييتي المعاصر هذا الطريق خلال ثلاثة عقود (فقد حدثت تجزئة زمنية على مراحل للعلاقة المتبادلة التي اشار اليها باختين، والتي برزت امامنا بمثابة مسار او عملية) ، من الولادة الثانية للضحك وحتى « التغلغل الى نواة » الموضوع ودراسته . ولم يبق الا القليل : فمن الضروري « تجميع » الموضوع وتركيبه ، وحينئذ تظهر الرواية ، من حيث هي جنس ادبي . ذلك لان المسارات والعمليات التي سبق ذكرتها يمكن ملاحظتها على مستوى مجموعة الاجناس الروائية ، بيد ان ازمة الرواية ، كجنس ادبي ، كانت تجري في العمق ، في مجال الدينامية الداخلية لهذا الجنس الادبي .

ان النثر التحليلي ـ الاجتماعي الذي نضجت في احضانه الرواية المعاصرة (او على الاغلب ما يدعى بالرواية المعاصرة) هو نثر تحليلي بالذات في غالبيته . ومن هنا كان توجهه الى الخاطرة الادبية ، والقصة القصيرة ، وبخاصة القصة الطويلة . هنا ، من المفيد جدا العودة الى الوراء ربع قرن ، لنتذكر الجدال الذي دار عام ١٩٦٤ على صفحات مجلة « قضايا الادب » السوفييتية . فمنذ تلك الاثناء ترددت فكرة الجميعة الفنية الروائية (في شكلها الروائي بالذات) في وعي النقاد . لقد كان هذا نوعا من « الحفز » لقوانين التطور الادبي ـ التاريخي الموضوعية ، لان القصة الطويلة كانت تسيطر سيطرة تامة في الادب ، وبها ارتبطت منجزات ادبنا الاساسية . غيران الراي العام الادبي والنقد كانا ظامئين الى « الجميعة » ، ورايا في القصة الطويلة مرحلة انتقالية ما، لابد من تجاوزها بسرعة . وقد لبث هذا المطلب الملح « الرواية البانورامية » الى حد ما ، ولكن ، وخلف شكلها الخارجي التجديدي ، كان يلوح بوضوح مضمونها التقليدي الملحمي المزيف ، القديم المتآكل والبنية الروائية المطابقة له ،

لهذا تفاقم الامر ، ولم يعد هناك مجال للصبر . ويمكن تتبع جميع مراحل نفاذ الصبر هذا ، اذا ما عدنا الى الجدل الذي دار في اواخر الستينات واوائل السبعينات .

لقد بدا وكأن المسار الادبي الواقعي كان يجري في اتجاه آخر ، بعيدا عن معارك النقد والانتقاد . كان النقد يطالب بالحاح : « ثمة حاجة ماسة الى الرواية » . في حين كان الادب لا يقدم سوى القصة الطويلة والقصة القصيرة لابرز الكتاب مثل ف. شوشكين ، و ف. آستافييف ، و ف. بيلوف ، و ف. راسبوتين ، و غ. تروبيولسكي ، و ي. نوسوف ، ويو . تريفونوف ، و ف. تندرياكوف ، و ف. بيكوف ، وش. ايتماتوف ، و ن. دومبادزه ... وهنا ، يجدر بنا ان نعود بذاكرتنا الى مقالة سيدروف « على الطريق باتجاه الجميعة » ، وهي مقالة كبيرة الدلالة بالنسبة لاواسط السبعينات ، وقد اثارت كثيرا من الجدال والنقاش . وقد كتب الناقد سيدروف في مقالته آنفة الذكر قائلا : « لقدكانت هناك ، سابقا ، في تاريخ الادب مراحل « تحليلية » ايضا ، بصورة غالبة ، وهي مراحل طويلة ، حيث كانت تبرز في الطليعة الخاطرة الادبية والقصة الطويلة ، المدعومتان بأشكال مختلفة من النزعة الوثائقية ، عندما ترددت نبوءات كارثية حول موت الرواية . لكن الفنان لا يموت ، والانسان يبقى حيا ! ان العالم واحد موحد ، مهما حاولت تضليلنا العلاقات المعقدة للغاية ، القائمة بين الانسان والمجتمع ، بين السياسة والاخلاق ، بين الدولة والفرد . وبرايي ، ان الاستيعاب الفني الاعمق والاكمل لهذا العالم يكمن على طريق الاندماج العضوي للفنان والمفكر في العمل الادبي » (١٨) .

---

(١٨) يفغيني سيدروف « العصر والكاتب والاسلوب » موسكو ، ١٩٨٣ ، ص ٢١١ .

ان موقف سيدروف ذو دلالة كبيرة : فالقصة الطويلة شيء جيد بالطبع . ولكن في الرواية وحدها « الفنان لا يموت » ، و «الانسان يحيا»، و « العالم يتوحد » وما شابه ذلك . اما بدون الرواية (في القصة الطويلة مثلا) فعلينا ان نفترض ، انه يموت ، ولا يحيا ، ويتدمر ، ويبرز المفكر بدلا من الفنان . في الفترة ذاتها تقريبا ، نشرت في مجلة « قضايا الادب » مقالة الناقد آ. مارتشنكو ، اكد فيها موضوعه ، تدعو الى اضفاء الصفة الروائية على الاجناس القصصية القصيرة . لقد رأى سيدروف ، رغم ظمئه الشديد الى الجميعة الروائية ، مطعونية هذه الموضوعة وخطأها : فمن المستحيل اجراء تكبير ميكانيكي ، ولن تنتج رواية عن القصة الطويلة المكبرة . وهنا ، لابد من عدسة اخرى ، ونوعية مغايرة كليا من الجميعة، وهذا ما اثبته سيدروف بمثالين : قصة « الاصدقاء » لـ غ. باكلانوف ، وقصة « هذا كله عنه » للكاتب ف. ليباتوف . لقد كانت هذه الفكرة صائبة تماما ، غير انها تبخرت في مسار المجادلات الجامح ، فالتوقع ، والانتظار كان جامحا لا يمكن وقفه . وفي رده على محاججيه ، لم يلاحظ سيدروف كيف اضاعها : « اوليس جمع العالم كله في لوحة واحدة ، ومعرفته والتعبير عن قواه المحركة تعبيرا فنيا ، أو ليس هذا هو الهدف العظيم للفن في مرحلة الاشتراكية المتقدمة » (١٩) . وبدات عملية « جمع العالم » ، خصيصا من اجل « الاشتراكية المتقدمة » ، وهنا لسنا في معرض توجيه الاتهام للناقدين سيدروف ومارتشينكو لعدم تحقق نبوءتهما . اذ لم يكن المطلوب في الحقيقة الرواية بحد ذاتها ، بل كان المطلوب دليلا او مؤشراً على حلول المرحلة الجديدة . وكان هذا كله ، ذا خلفية أيديولوجية وضرورة سياسية واضحة .

---

(١٩) المصدر نفسه ، ص ٢٤٥ .

ان اسطورة الرواية التي خلقها النقد السوفييتي قد جلبت كثيرا من الضرر . فقد حدثت عملية « نقل » من نوع خاص للشعور الاجتماعي العام ، بما فيه في اوساط الكتاب ، بأن الرواية وحدها تعطي الجميعة المطلوبة . أجل ، الرواية وحدها تعطي الجميعة الروائية . لكن المعيار الداخلي للجميعة الروائية موجود في القصة الطويلة ، كما هو موجود في القصة القصيرة (لماذا لم يكتب تشيخوف الرواية ؟) .

ان حديثنا عن ازمة الرواية الروسية السوفييتية لا ينفي أبدا منجزاتها ، وما ظهر في اطارها من اعمال خلاقة مبدعة ، بل العكس هو الصحيح . وهناك اليوم روايات عديدة تنتظر حكم النقاد والقراء عليها . وثمة روايات هامة جدا (ناهيك عن القصص القصيرة والطويلة) ، ظهرت في العقد الاخير مثل « بعد العاصفة » ، و « الزمان والمكان » ، و «البيت» ، و « داتا توتاشخيا » ، و « المسرح الحديدي » ، و « الدم المهدور » ، و « يوم اطول من دهر » (٢٠) وكلما كانت هذه الروايات ، والروايات التي أفرج عنها مؤخرا ـ من « الدكتور جيفاغو » الى « الحياة والمصير » ومن « كلية الاشياء التافهة » الى « بيت بوشكين » (٢١) ـ اكثر أهمية ووزنا ، كان أكثر بداهة ووضوحا عدم تناسب آرائنا السابقة حول الرواية وتطورها مع وضع الرواية الحقيقي . فهذه الامثلة ليست مجرد حالة شاذة تؤكد صحة القاعدة . ومن الضروري هنا ، ان نكشف عن شيء أهم .

---

(٢٠) (البيت) للكاتب فيودور ابراموف ، (داتاتوتاشخيا) للكاتب الجيورجي اميريدجيبي ، (الدم المهدور) للكاتب الليتواني فيجيوس ، (يوم أطول من دهر) للكاتب جنكيز أيتماتوف . ـ المترجم ـ

(٢١) (الدكتور جيفاغو) للكاتب بوريس باسترناك ، (الحياة والمصير) للكاتب غروسمان ، (بيت بوشكين) للكاتب بيتوف ، (كلية الاشياء التافهة) للكاتب يوري دومبروفسكي ـ المترجم ـ

وبادىء ذي بدء ، علينا ان نأخذ بعين الاعتبار ، ان الازمة ، بحد ذاتها ليست انحطاطا ، فالازمة ، على العكس من ذلك ، قد تخلق حافزا للارتقاء والنهوض ، لانها تجري ، على القالب الاعم ، في باطن العمليات الظـاهرة للعيان . وعلاوة على ذلك ، فان مسار التأزم (مثله مثل اية مســارات اخرى) لا يعد مسارا عموميا شموليا (وما هو الشيء ذو الطابع الشمولي في الادب) . ان جميع الروايات الهامة التي نشرت في السبعينات ، قـد نشأت على خلفية غامضة ، وليس على تلك الخلفية التي كـانت تغرس وتمهد بعناية .

لقد آن لنا أن نتخلى عن الايمان الاعمى المقدس بأن الرواية (كجنس ادبي بحد ذاته) هي ذروة التفكير الروائي وقمته ، وانه ثمة مسار حتمي قانوني في تطور التفكير الروائي وصعوده الى ذرى متألقة ـ من الخاطرة الادبية الى القصة القصيرة ، ومن القصة القصيرة الى القصة الطويلة ، ومن القصة الطويلة الى الرواية ، ومنها الى ارواية ـ الملحمة . ان الواقع، بمختلف جوانبه وابعاده ، يمكن استيعابه وبلوغه وادراكه ، فنيا وروائيا، ضمن قطاع أوسع بكثير من الرواية ، في الاقصوصة، وفي القصة القصيرة، وفي القصة الطويلة وفي الرواية ، وفي الرواية ـ الملحمة . وهنا ، جميـع الاجناس جيدة ، اذا كانت اعمالا روائية وفنية حقا ، وليست أجناســا خطابية . واذا صح القول ، بأن « الرواية هي ملحمة العصر الحديث » ، فيصح القول أيضا ، بأن « الواقع غير المكتمل ابدا ، والمتغـير دائمـا » يعيش في الكلمة الابداعية الحية ، في فكرة الكاتب الابداعيـة ، والحيـة الصادقة . أما الخطابة فهي تولد حيث تموت الفكرة الحية والتحليل ، وحيث نضع نصب أعيننا الدفاع عن الوضع القائم ومنافحتـه تمـوت الروايــة .

* * *

«النساء والأدب القصصي»

• بقلم : ڤيرجينيا وولف
• ت : ايمان اسعد

صدر هذا المقال في مجلة المنتدى العام في آذار عام ١٩٢٩ وأعيد نشره في مجلة الصوان وقوس قزح .

من الممكن تفسير عنوان هذا المقال بطريقتين ، حيث يمكن ان يشير من جهة الى النساء والقصة التي يكتبنها ، او الى النساء والنثر الذي كتب عنهن . لكن هذا الغموض والالتباس في المعنى مقصودان . اذ ان تناول موضوع النساء كاتبات بقدر ما يمكن من التحفظ امر جذاب . ومن الضروري ان نترك مجالا لمناقشة اشياء أخرى بالاضافة الى عملهن ، طالما ان عملهن هذا كان قد تأثر بظروف ليس لها أي علاقة بالفن .

ان التحقيقات السطحية عن كتابات النساء تثير وبالحاح كما كبيرا من الاسئلة .

لماذا ؟ سرعان مانسأل . الم يكن هناك للنساء كتابات مستمرة انجزنها قبل القرن الثامن عشر ؟ ثم لماذا كن تقريبا يكتبن تلقائيا بأسلوب الرجل ؟ وفي سياق تلك الكتابات الواحدة تلو الاخرى كيف انجزت بعض روائع النثر الانكليزي ؟ ولماذا اخذ فنهن حينئذ وما زال يأخذ الى حد معين صيغة النثر ؟؟

بقليل من التفكير سنرى اننا نسأل اسئلة لن يكون جوابها الا عملا نثريا جديدا . يكمن الجواب حاليا في دفاتر اليوميات القديمة ، مقفلا عليه في الدروج القديمة وقد طمس معظمه في ذاكرة المسنين . ولو وجدناه لوجدناه في الظلام، في دهاليز التاريخ المظلمة التي لم يسلط عليها الضوء، حيث كانت أجيال من النساء تفهم بشكل قاتم ومتشنج . وحيث نعلم انهم كانوا جنودا . أو بحارين .. شغلوا مكان العمل الفلاني ، أو قاموا بالمهمة الفلانية . بينما عن امهاتنا ، وجداتنا ، وامهات جداتنا ، لا شيء هناك . لا شيء سوى التقاليد ، احداهن كانت جميلة ، الاخرى ذات شعر أحمر ، وواحدة قبلتها يوما الملكة . لا نعلم عنهن شيئا سوى الاسماء وتواريخ الزواج وعدد الاطفال الذين ولدنهم .

اذن ، لو رغبنا معرفة في اي وقت من الاوقات أنجزت النساء هذا او ذاك ، ولماذا لم يكتبن احيانا ، ولماذا من جهة اخرى كتبن الروائع ، لاصبح لدينا سؤال من الصعب جدا الاجابة عليه .

لكن ، لو بحث أحدنا في تلك الاوراق القديمة ، وقلب التاريخ ، ورسم صورة صادقة عن الحياة اليومية للمرأة العادية في زمن شكسبير، او ملتون ، أو دجونسون ، لألف كتابا ليس ذا أهمية مدهشة فحسب ، بل لاعطى الناقد سلاحا يفتقده اليوم . فقط لو علمنا ما كانت عليه ظروف حياة المرأة العادية : عدد أطفالها ، أكان لها مال يخصها ، وغرفة لنفسها، وما اذا كان هناك من يعينها في تربية أطفالها ، أكان لديها خدم ، وهل كان جزء من الواجب المنزلي ملقى عن عاتقها . فقط اذا استطعنا تقدير طريقة عيش المرأة العامية ، والخبرة الحياتية التي أمكنها كسبها ، نستطيع حينئذ تقييم نجاح أو فشل المرأة الاستثنائية ككاتبة .

فترات غريبة السكون فصلت بين فترة نشاط واخرى . كان هناك ـ سافو ـ وفئة صغيرة من النساء يكتبن الشعر في جزيرة اغريقية قبل

ميلاد المسيح بستمائة عام . ثم توقفت هذه المجموعة عن العمل . وفـي حوالي العام ـ الف ـ نجد سيدة واثقة لطيفة اسمها ـ ليدي موارازاكي ـ تكتب رواية طويلة جدا وجميلة في اليابان . بينما في انكلترة ، في القرن السادس عشر ، عندما كان المسرحيون والشعراء على اكثر ما يكونوا عليه من الفعالية ، كانت النساء صامتة تماما . الادب الاليزابيثي كـان حصرا للرجل . ثم في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر نجد النساء يكتبن من جديد ـ هذه المرة في انكلترة ـ بنجاح وتواتر استثنائيين .

القوانين والاعراف كانت طبعا مسؤولة وبشكل كبير عن فترات السكون الغريبة التي فصلت بين الصمت والافصاح . وعندما كانت المرأة في القرن الخامس عشر عرضة للضرب والقهر اذا لم تتزوج الرجل الذي اختاره لها أهلها ، لم يكن الجو الروحي ملائما لانتاج أي عمل فني .

عندما كانت تزوج دون موافقتها الى رجل اصبح حاكمها وسيدها وعلى الاقل هذا ماصنفت معه الاعراف والقوانين ، في زمن ستووارتس ، فهي طبعا لم يكن لديها وقت ولو قليل للكتابة ، او حتى شجاعة كافية ، ونحن في عصرنا الذي بدأ يهتم بالتحليل النفسي ، بدأنا ندرك مدى التأثير الهائل للبيئة على قرار العقل. مرة اخرى ، مستعينين بالذاكرة والرسائل بدأنا نقدر كم كان خياليا الجهد الذي بذل لانتاج عمل فني ، وكم تطـلب الاديب من أمان نفسي ودعم فكري .

وهذا ماتؤكده لنا حياة وآداب رجال ككارليل وكيتس وفلوبرت .

وهكذا يتضح ان العمل النثري الفذ في بداية القرن التاسع عشر في انكلتره . استقبـل بتغييرات طفيفـة لاتحصى في القوانـين والاعـراف والسلوكيات .

وازيلت بعض الضغوط عن نساء القرن التاسع عشر حيث اصبحت تملك بعض الوقت لنفسها وحصلت على القليل من درجات العلم .

ولم تعد فرصة اختيار الزوج الملائم متاحة فقط لنساء الطبقات العليا .

وانه لأمر ذو مغزى ان أعظم اربع روائيات ـ دجين أوستن ، إميلي برونت ، شارلوت برونت ، وجورج إليوت ـ لم يكن لاحداهن طفل ، واثنتان منهن كانتا غير متزوجتين .

لكن ، رغم وضوح ان اللعنة قد ازيلت عن فن النشر ، نجد أنه لايزال هناك ضغط كبير على النساء في كتابة الرواية . ولا يوجد أربع كاتبات من الممكن ان يكن على تناقض مع بعضهن البعض كهؤلاء الاربع : دجين اوستن لم يكن بينها وبين جورج إليوت اي عامل مشترك ، وهذه الاخرى كانت النقيض المباشر لإميلي برونت ، مع أن جميعهن كن قد دربن لنفس المهنة : وكلهن عندما كتبن ، كتبن روايات .

كانت القصة وكما تزال حتى اليوم ، اسهل مايمكن للمرأة ان تكتب . وليس من الصعب ايجاد السبب ، لان الرواية هي أقل الاشكال الفنية تطلبا للتركيز :

حيث أن التعامل مع الرواية يمكن ان يكون أكثر سهولة من التعامل مع المسرحية أو القصيدة .

تركت جورج إليوت عملها ككاتبة لتعتني بوالدها المريض . وشارولوت برونت تركت قلمها لتعمل في المنزل ، وتقشر البطاطا ، وتعيش في غرفة جلوسها محاطة بالناس ، وكانت تستخدم عقلها في المراقبة وتحليل الشخصيات ، فتعلمت أن تكون روائية ، لاشاعرة .

حتى في القرن التاسع عشر . فقد عاشت المرأة معزولة في منزلها لايرافقها الا مشاعرها . وروايات القرن التاسع عشر المتميزة كانت قد تأثرت بشكل كبير بواقع أن النساء اللائي كتبنها كن ابعدن عن خبرات معينة بحكم كونهن نساء وحقيقة ان للتجربة تأثيرا كبيرا على الفن القصصي

أمر لا يقبل الجدل ، فمثلا أفضل اعمال كونراد ـ كان ليتلف لو استحال لكونراد ان يكون بحارا . وغير ذلك كله ، فان ـ تولستوي ـ عرف الكثير عن الحرب كجندي ، وعرف الكثير عن الحياة والمجتمع كشاب ثري أفسح له مستوى تعليمه المجال لكل انواع التجارب . ولولا هذا لكانت روايته ـ الحرب والسلام ـ من أفقر اروايات .

مع ان روايات ـ كبرياء واجحاف ـ ومرتفعات ويذرنغ ـ وفيلليت ومنصف آذار ـ كتبت من قبـل نساء عزلن قسرا عن التجربة باستثناء تلك التي أمكنت مصادفتها داخل أحد غرف رسم الطبقات المتوسطة ، مامن تجربة حرب ، او رحلة بحر ، او سياسة ، او تجارة أتيحت لهن. حتى الحياة العاطفية كانت قد قيدت بأحكام بالقوانين والعادات .

عندما تجرات ـ جورج إليوت ـ على العيش مع ـ مسترلويس ـ كعشيقة ، شعر مجتمعها وكأنه اصيب بفضيحة اخلاقية . وتحت ضغط هذا الراي انسحبت لتعيش منعزلة في احدى الضواحي التي كانت من أسوأ المؤثرات على عملها ككاتبة . وتقول في احدى كتاباتها انها لم تدع احدا لزيارتها ولم تكن لتلتقي الا بمن رغب حقا برؤيتها . في الوقت نفسه وفي الطرف الآخر لأوروبا كان ـ تولستوي ـ يعيش حياة حرة كجندي مع كل فئات الناس من رجال ونساء ، ولم يكن ليرقبـه احـد ، وقـد اكسبت خبرته هذه رواياته الكثير من سرعة سريان المفعول والانتشار .

لكن روايات المراة لم تتأثر بالمدى الضيق لخبرة الكاتب وحسب، فقد اظهرت ، على الاقل في القرن التاسع عشر ، ميزة أخرى من الممكـن ان نعزوها لجنس الكاتب. ففي روايتي ـ منتصف آذار ـ و ـ دجين إير نلاحظ أننا لانصل الى شخصية الكاتبة كما نصل الى شخصيةـ تشارلز

ويكنز ـ لكننا نشعر بوجود المراة ، فنشعر بوجود أنثى ترفض طريقة التعامل مع مخلوقات جنسها ، وتطالب بحق وجودها . وهذا يضفي على كتابات المراة عنصرا يغيب كليا في كتابات الرجل الا اذا كان هذا الكاتب عاملا مسحوقا ، او زنجيا ، او لسبب مايشعر بالعجز حيث ينتج عن هذا تشويه غالبا مايكون سببا للضعف.

ان الرغبة بتبرير قضية شخصية او جعل احد الشخصيات يتحدث بلسان الكاتب ، ويعبر عن استياء شخصي او ظلم يكون لها دائما تأثير محزن ، وكأن النقطة التي يوجه اليها انتباه القارىء تجعله يقف عندها مرتين لامرة واحدة .

لم يكن نبوغ ـ دجين اوستن ـ و ـ إميلي برونت ـ اكثر امتناعا من قدرتهما على تجاوز مطالب وتوسلات كهذه (استدرار حزن وعاطفة القارىء) وذلك بجعل اسلوب القصة لاتشوبه السخرية ولا النقد . وتطلب هذا عقلا هادئا وفعالا يملك القدرة على مقاومة اغراء عنصر الغضب في القصة . فالازدراء والاستهجان واظهار الاحساس بالدونية بشكل او بآخر عند النساء اللواتي تعلمن هذا الفن ، امور كانت تكفي وحدها لاستدرار حزن وتفاعل القارىء بشكل طبيعي.

اننا نرى أثر النقمة عند شارلوت برونت ، وأثر الاستسلام عند دجورج إليوت ، ومرارا وتكرارا نجد هذا عند كاتبات بمستوى اقل : في طريقة الاختيار للموضوع ، في اسلوب تأكيد الذات المتكلف وفي التبعية العمياء .

وفوق هذا كله نجد النفاق بتسرب الى كل سطر وبدون أي وعي او قصد .

فهذه الفئة من الكاتبات تتبنى وجهة نظر ما باذعان فتصبح الرؤيا إما شديدة الرجولة أو شديدة الانوثة ، فتفقد كمالها وسلامتها ، وبهذا تفقد خاصيتها الاسباسية كعمل فني.

كان اعظم تغيير دخل على الكتابة النسائية كما ظهر لنا ، التغيير في الموقف ، فلم تعد المرأة الكاتبة محتدة ولم تعد تكتب فقط لتطالب وتحتج وبدانا الآن نقترب ـ وان لم نصل بعد ـ من الزمن الذي بدات فيه رواية المراة تخلو من التاثيرات الخارجية المشوهة ، وستكون في المستقبل قادرة على التركيز على رؤيتها الخاصة بدون أي ارباك خارجي . فالاستقلال الفكري الذي تمتعت به فقط الكاتبة العبقريـة والاصيلة ، بدأ اليوم فقط يقترب من مفهوم المراة العادية . ولهذا السبب فان الرواية العادية التي تكتبها المراة اليوم أصبحت الى حد بعيد اكثر تشويقا مما كانـت عليه قبل مائة او حتى خمسين سنة خلت .

ولكن لاتزال المراة حتى اليوم تواجه الكثير من العقبات قبل ان تكتب تماما كما تريد ان تكتب . واولها العقبة التقنية وصعوبة استخدام التعابير المناسبة . ويبدو هذا الامر سهلا ظاهريا ، لكنه في الحقيقة أمر مربك حقا فالشكل المجرد للجملة لايناسب المراة لانه كان اساسا للرجل ، فهو ثقيل وحر وضخم ، وفي الرواية التي هي اكثر مايتناوله القارىء علـى المراة ان تستخدم النموذج الخفيف للجملة الذي يشد القارىء من البداية وحتى النهاية . اذن عليها استبدال الاسلوب الشائع وتغيير الاتجاه العام حتى تتمكن من كتابة المجلة التي تأخذ الشكل الطبيعي لافكارها دون أي سحق أو تشويه . وذلك بعد هذا كله مجرد وسيلة لبلوغ الهدف ، ولكن المرأة لن تصل هدفها الا عندما تملك الشجاعة للتغلب على مقاومة ومعارضة عملها ككاتبة ، وعزمها على ان تكون صادقة مع نفسها ، لان الرواية في النهاية عرض لقضايا مختلفة : بشرية ، طبيعية ، قدسـية ، وهـي محاولة لربط هذه القضايا مع بعضها البعض . وفي كل رواية متميـزة نجد هذه العناصر تحتل مواقعها المناسبة بتأثير خيال وبصيرة الكاتب . وهناك أمر آخر يتحكم بالمراة الكاتبة وهو الاعراف والتقاليد . وبما أن

الرجل هو حاكم تلك التقاليد وهو الذي اسس نظام القيم في الحياة ، وقد بني النثر على قيم الحياة ، نجد ان هذه القيم تنتشر في الروايـة وتسودها الى حد كبير .

وبشكل من الاشكال ، وهذا امر اكيد ، فالقيم عند المراة تختلف عنها عند الرجل . فعندما تعزم المراة على تاليف رواية ، تشعر دائما أنها تتوق الى تبديل القيم التي فرضت عليها ، وتتمنى ان تجعل الامور التي لاتهم الرجل امورا اكثر جدية ، وتحاول ان تقلل من اهمية مايبدو اساسيا عند الرجل ، ولهذا طبعا تكون دائما معرضــة للنقد لان الناقد الرجـل سيدهش ويربك عندما يرى محاولة الكاتبة تعديل ميزان القيم السائدة، وسيرى في هذه المحاولة اختلافا في الرؤيا والهدف ، وسيرى الهدف الجديد ضعيفا وهزيلا او عاطفيا لمجرد كونه يختلف عن هدفه أو رايه الخاص به كرجل . ولكن ، هنا تبدأ المراة بأن تكون أكثر استقلالية في رايها ، وتبدأ الكاتبة باحترام احساسها الخاص بالقيم ، وبهـذا تبدأ مادة موضـوع الرواية باظهار تغييرات معينة ، حيث تقل الكاتبة من اهتمامها بنفسهـا وتبدي اهتماما أكبر بالنساء الاخريات من جهة اخرى .

في بداية القرن التاسع عشر كانت روايات المراة تروى على شكـل سيرة ذاتية:وأحد اهم الدوافع التي دفعت بالمراة الى الكتابة كان رغبتهافي عرض معاناتها الخاصة والدفاع عن قضيتها كأنثى . لكن هذه الرغبة لم تعد ملحة اليوم لان المراة بدات تكتشف جنسها الخاص وتكتب عن النساء كما لم يكتب عنهن من قبل ، لانه منذ القديم وحتى زمن قريب جدا كانت النساء في الادب سبب ابداع الرجل.

وهنا مرة اخرى نجد عقبات علينا تجاوزها ، فبالاستقراء نجد ان المراة ليست فقط عرضة للتقليد ، بل ان حياتها تخضع للمراقبة والفحص

أضعاف ماتخضع له حياة الرجل ، وفي عمليات الحياة العادية لايبقى من اليوم الذي تعيشه اي شيء ملموس او حقيقي فالطعام الذي تطهيه يؤكل، والاطفال الذين ترضعهم يرحلون ليعاركوا الحياة .

اذن ، اين تكمن العبرة ؟ وما هي النقطة البارزة التي يجب على الروائي التمحور عندها ؟ من الصعب القول . ان لحياة المرأة خاصية مجهولة تثير الحيرة بشكل شديد .

لأول مرة يبدأ هذا العالم المظلم بالكشف عن هويته في الادب القصصي وفي نفس الوقت على الكاتبة ان تسجل التغييرات الطارئة على عقول وعادات النساء . هذه التغييرات التي ظهرت نتيجة تفتح اهل المهنة ، على الكاتبة ان تراقب كيف تتقطع حياتهن لتستمر في الخفاء وعليها ان تكشف عن الالوان والظلال الجديدة التي تظهر فيهن الآن وبعد ان كشفن الى العالم الخارجي .

ان وجب إذن على احد محاولة تلخيص مزايا النثر النسائي في الوقت الحالي سيقول انه نثر شجاع ، نثر صادق ، وهو اقرب مايكون الى ماتشعر به المرأة بصدق ، وهو خال من الحدة ولا يحوم حول الانوثة، ولكن وبنفس الوقت ، لايمكن لكتاب المرأة ان يكتب بالطريقة التي يكتب بها كتاب الرجل . وهذه الخواص اعم مما كانت عليه من قبل. وهي تعطي للعمل الفني من الفئة الثانية او حتى الثالثة ، المدلول الدقيق للحقيقة، وقيمة الاخلاص والصدق. .

بالاضافة الى هذه الميزات الجيدة هنالك نقطتان من الجدير بنا ذكرهما لامناقشتهما .

التغيير الذي حول المرأة الانكليزية من عامل مؤثر على النص الادبي، متقلب وغامض . الى مخلوقة موثوق بها . لها حق الانتخاب ، ولها أجر تتقاضاه لقاء جهد عملها . وقد منحت هذه الامور حياتها وفنها دورا

تؤديه تجاه امور موضوعية غير شخصية . فعلاقاتها الآن ليست مجرد علاقات تسيطر عليها العاطفة .

هي علاقات عقلانية وسياسية . والنظام القديم الذي جعلها تنظر الى الاشياء بمنظور منحرف من خلال اعين زوجها واخيها ، انزاح اليوم لتحل محله مصالح عملية وراشدة ، مصالح امراة عليها ان تعمل لنفسها وليس فقط لتؤثر في افعال الآخرين .

هكذا يبدأ الآن انتباهها بالتوجه بعيدا عن المحور الشخصي الذي قيده باحكام في الماضي ليرتبط بالموضوعية . وهكذا تصبح رواية المراة وبشكل طبيعي اكثر نقدا للمجتمع ، واقل تحليلا للحياة الفردية . ستتعامل المراة مع قضايا المجتمع وامراضه ، ووسائل علاجها . ولن يكون الهدف مراقبة علاقة المراة بالرجل من الناحية العاطفية وحسب بل سنرى كيف يحصل التوافق والاصطدام بين المجموعات والطبقات والاجناس . هذا تغيير على درجة من الاهمية . ولكن هناك تغيير آخر اكثر اثارة لهؤلاء الذين يفضلون الفنان على المصلح . فالموضوعية الاعظم في حياة النساء ستشجع الروح الشعرية. وفي الشعر نجد ان نثر النساء أضعف مايكون. عليه إنه سيجعلهن اقل انغماسا في الحقائق واقل رغبة في تسجيل التفاصيل الدقيقة التي تخضع لمراقبتهن بشكل مدهش . ستنظر المراة الى ماوراء العلاقات السياسية والشخصية . الى القضايا الاوسع التي يحاول الشاعر حلها. الى قدرنا ، ومعنى حياتنا .

طبعا ، ان اسس الاتجاه الشعري تبنى على أشياء مادية ، فهي تعتمد على الوقت والقليل من المال ، والفرصة التي تعطي بوجود المال والوقت للمراقبة الموضوعية والعقلانية . وبوجود المال والوقت ستسخر النساء انفسهن للادب الفذ اكثر مما أمكن لرجل ان يسخرها حتى اليوم. وسيجعلن من اداة الكتابة وسيلة اكثر براعة وكمالا من اي وقت مضى ، وستصبح البراعة الفنية اغنى واجرا .

في الماضي ، غالبا ماكانت فضيلة الكتابة النسائية تكمن في التلقائية الطاهرة ، كانت تشبه أغنية الشحرور ، لم تكن قد لقنت تلقينا ، كانت تنبع من القلب . حتى أنها كانت أحيانا تشبه الزقزقة او حتى الثرثرة.

كانت مجرد حبر سكب على الورق وترك ليجف في برك ولطخات.

في المستقبل ، وقت مضمون ، وكتب ، ومساحة صغيرة في المنزل لنفسـها .

سيكون الادب للمراة كما هو للرجل ، وسيدرس وتمرن موهبـة المراة وتقوى .

ولن تكون الرواية مستودعا للعواطف الشخصية . ستصبح اكثر مما هي عليه اليوم ، عملا أدبيا كأي عمل فني آخر ، وستتكشف منابعه وحدوده .

من هنا نبدا خطوة صغيرة في دراسة واختبار الفنـون المتطورة . ونلاحظ انه وحتى الآن ، درس القليل منها من قبل المراة ـ إن كان على شكل مقالات ، او نقد ، او تاريخ ، او سيرة حياة كاتب . وذلك أيضا ـ اذا كنا نعتبر انه سيكون للرواية ميزة . الى جانب انه سيحسن من نوعية الرواية نفسها ـ سيذهب بعيدا بهؤلاء الذين شدهم النثر لسهولة تناوله بينما قلوبهم في مكان آخر .

وهكذا تتلخص الرواية من واقع وتاريخ جعلاها عديمة الشكل في وقتنا هذا .

اذن ، اذا أمكننا التنبؤ، فان النساء في وقت من الاوقات سـتكتب روايات أقل ، ولكن افضل . ولن تكتب روايات فقط ، بل شعرا ونقدا وتاريخا . لكن ، ومما لاريب فيه ، فاننا نتطلع الى زمن ذهبي وربمـا خرافي .

الى زمن تحصل فيه المراة على اشياء تنكرت لها لزمن طويـل : الوقت .. والمال ..

وغرفة لنفسها .

* * *

الحيّز المكاني الروائي

• بقلم : جان بول غولدنشتاين
• ت : د . حامد فرزات

ان بداية عدة حكايات شعبية تستحضر بايجاز مكان وزمان أحداثها « اللحية الزرقاء » . تقول في بدايتها « كان ياماكان في قديم الزمان رجل يملك بيوتا جميلة في المدينة والقرية » . والقصص القصيرة هي أيضا تحمل لنا وغالبا منذ فقراتها الاولى بعض الايضاحات حول المكان وتاريخ الاحداث كما في قصة الخوف La peur الكاتب غي موبسان Guy Maupassant حيث تقرء هذه البداية : « الشتاء الاخير وفي غابة في شمال شرقي فرنسا . . . » .

الروايات التي هي في معظمها تصويرية لاتخرج عن هذا الاطار وتشير للقارىء أين ومتى جرى الحدث المروي . ولكن في الوقت الذي تقتصر فيه المعلومات المقدمة في الحكاية والقصة القصيرة على دلالات سريعة، تسمح الرواية نظرا لاتساعها بأن يحتل الزمان والمكان دورا حقيقيا

---

* نشر في كتاب «من أجل قراءة الرواية» Pour lire le roman, Duclot, Paris 1983 وهو كتاب تناول الرواية من جميع جوانبها تناولا تحليلا بنيويا مشكلا مدخلا لقراءة منهجية للخيال الروائي ـ المترجم ـ .

لايقتصر على البداية بل تظهر هذه الدلالات على طول المجرى الروائي . ففي كل لحظة مهمة وعند كل مشهد يتمسك الراوي بتقديم الاطار المكاني ـ الزماني المناسب . وكاتب الرواية يولي أهمية ملحوظة للعلاقات القائمة بين الشخصيات والمدى الروائي الذي يحيط بهم ليحاول ان يجعلنا نرى بشكل افضل ابطال روايته ويفرس الديكور حيث سيتحرك بداخله هؤلاء الابطـال .

الا ان استخدام الجزء الروائي يتجاوز من بعيد تلك الدلالات المعطاة عن المكان فهو يشكل نظاما داخل النص الروائي في الوقت الذي من المفترض ان يكون الانعكاس الامين للعالم الموجود خارج النص والذي يدعي في الوقت ذاته انه الممثل له . وبقول آخر ترتبط دراسة الحيز المكانـي ارتباطـا وثيقا مع تأثيرات وقع هذا التصوير التمثيلي . هذه الملاحظة على بساطتها تقود الى صعوبات حقيقية لدى دراستها .

فمن المفروض بالواقع ان نكون قادرين على تصور حيز نصي مختلف عن الحيز الخارجي الذي يبدو نسخة عنه .

ولكي ندرك الاهمية الوظيفية للحيز المكاني نرى انه مـن المفيد ان نطرح هنا أجوبة لثلاثة أسئلة أساسية وهي :

- أين يدور الحدث ؟
- كيف يتم تصوير او تقديم الحيز المكاني ؟
- لماذا اختير هذا الحيز وفضل عن سواه ؟

أولا : أين يدور الحدث ؟ او جغرافيا الرواية :

يجري الحدث الروائي في موقعـه المناسب فكـل رواية تتضمـن طبوغرافيا خاصة بها تستقي منها مداها المميز . . فالكاتـب الروائـي يفضل ان يضع الحدث والشخصية في حيز واقعي او في حيز على صورة

الواقع . ففي رواية « من اجل سعادة السيدات » « Au bonheur des dames » قدم لنا الكاتب اميل زولا Emile Zola نموذجا عن ولادة العالم الجديد للمخازن الكبرى تحت ظل حكم الامبراطورية الثانية. اما فرنسيس غركو Francis Carco فرسم صورة عن المقاهي والاماكن الوضيعة ... وقد يعمد المؤلف لخلق عالم عجيب كما في المكان الغامض في رواية الفران مولن Grand Meaulnes لـ الان فورنييه Alain Fournier .. اما وليم فولكنر William Faulkner فقد جعل من مكان جغرافي واقعي (جنوب الولايات المتحدة قبل حرب الانفصال) حيزا اسطوريا جرت فيه احداث اغلب مؤلفاته .

الا انه يبدو من المستحيل تنظيم جدول كامل لمجموع الاماكن التي استخدمت في الروايات . فقد يكون الحيز المكاني غرفة او بيتا او حياً او قرية او تلة او بلدا بعيدا او عالما او حتى الكون بأسره ... ويمثل الحيز المكاني الروائي عدة درجات من الانفراج ويتعلق الامر بطبيعة الحدث فقد يجري في مكان واحد او في عدة اماكن او يتوزع في بعض الاحيان على آفاق متعددة . فقد نجد مثلا حدثا يجري في حيز محدد ومقفل وخانق حيث لا يتعدى الشخوص حدود اطار محدد كالغرفة المحكمة الاغلاق في رواية جون كوكتو Jean Cocteau الاولاد المزعجون Les enfants terribles او الجزيرة المقفلة حيث اشار وليم غولدنغ في رواية « جلالتها دهموش » مجتمعا فظا لاولاد جلالتها . او وهران تلك المدينة المعزولة عن العالم في رواية الطاعون لالبير كامو أو اروقة المتاهة للكهف الذي زاره الجنود الاربعة في رواية هنري بولاي « كانوا أربعة Ils étaient quatre » .

وبالمقابل هناك عدة روايات تستخدم حيزا مكانيا منفتحا يعطي الابطال حرية الذهاب والاياب والسفر والتسكع . وليس من الصعب

مثلا ان تكتشف مثل هذا المكان في رواية النفير La chamade للكاتبة فرانسواز ساغان Françoise Sagan الذي يعج بحفلات الكوكتيل والامسيات والمآدب وحفلات الموسيقى التي تسمح لابطال الرواية باللقاء . فالرحلة الى نيويورك تبعد عن طريق الابطال كل الاشخاص المزعجين او الاقامة القصيرة في الشاطىء اللازوردي تتيح للعشاق التقارب .

وفي روايات اخرى تزداد الاماكن انفتاحا كما في رواية المورافاجين للكاتب بليز سندراس Blaise Cendras حيث يمضي الابطال من منتج في سويسرا الى آخر في برلين أو موسكو أو وارسو أو لوتز أو كييف أو اوديسا أو سان بطرسبرغ او ليفربول أو نيويورك أو اورليان الجديد او سان انطونيو أو الهند او باريس .. وبكلمة واحدة يقدم الكاتب حيزا مكانيا منفرجا يخدم على اكمل وجه المغامرين وكثيري الاسفار الذين لايعترض رغباتهم بالمغامرة اية حدود .

وحتى في حال حدوث الروايةفيمحل مغلق نستطيع ان نجد فتحةما ادخلت بواسطة حيز مكاني من نسج الخيال ونجد عندها مقارنة فيالرواية بين ال « هنا » وال « هناك » . المكان الاول « هنا » يمثل الحيز المحدد حيث يضع فيه الكاتب بطله الذي لا يتحدد وجوده فقط في واقعية الحيز الروائي حيث تم بناء وجوده ككائن من ورق بل يحلم ايضا بآفاق اخرى حيث يرى أو يتصور نفسه في ظروف اخرى ومن هنا يولد حيز آخر ـ « هناك » ـ وهو يأتي ويضاف الى الاول الذي يمثل إطار الحدث . في رواية الفارس التركي Le Romandim spahi للكاتب بيار لوتي يقف الجندي المنفي الى افريقيا امام الآفاق الواسعة في السنغال حيث تمتد المسافات اللامحدودة التي ترزح تحت كتلة البخار القاتم للغروب ومدخل الصحراء العميق . والى جانب هذا المكان الافريقي يرى لوتي نوعا من

البانوراما الخيالية تتيح للبطل ان يجتاز الصحراء ثم البحر المتوسط ليصل الى بلده وموطنه ثم الى قريته والجبال والغابات المحيطة بها .

وفي رواية التغير La modification لميشيل بيتور M. Butor نجد بطل الرواية في مقصورته في القطار الذي يقوده من باريس الى روما. هذا الحيز حيز مقفل . ولكن طول الرحلة ينفر ليون من هذا الحيز – الى « هنا » – ليلخص حياته الباريسية مع زوجته هنريت ويستبق في الوقت ذاته سعادة لقائه مع خليلته سيسيل الموجودة في روما في الوقت الذي يمر في الخارج منظر المحطات على طول خط سير القطار .

فمهما تكن اذا طبيعة الحيز المستخدم ، واقعي او خيالي محدد أو غير محدد ، ترتكز الجغرافية الروائية على تقنيات الكتابة التي تؤدي وظائف دقيقة .

ثانيا – الكيف او طريقة الحيز المكاني :

في السينما نرى امامنا الحدث والحيز حيث يتم دون عناء تقديمهما الى المشاهد دفعة واحدة ودون ان يكون المشاهد بحاجة لخطاب وصفي للحيز المكاني ، موازٍ لسير الاحداث ولا الى معلومات عن المكان الذي يجري فيه الحدث ولا وصفا للادوات التي تحيط بالابطال .

اما في الرواية فيحدث عكس ذلك ، فلكي نستحضر الحيز المكاني الذي تنمو فيه الشخوص نرى أننا بحاجة الى اللجوء الى الوصف الذي يحملنا في اوقت نفسه ان نعلق زمن سير الرواية . وبشكل آخر نقول ان حيز الرواية ليس الا حيزا كلاميا . هذه الظاهرة التي توجد في كل رواية تنطوي ضمن اطار الصراع القائم بين تزامن الرؤية المتعلقة بالمحيط وبالتتابعية وهي الصفة الملازمة للكتابة اذ انها تتبع دربا سويا لازوغان فيه.

واذا نظرنا الى مثال دقيق نرى ان وصف مكان ما او غرض ما يطرح دائما المسألة القديمة المتعلقة بين « الكلمات » و « الاشياء » او بين « النص » و « العالم » وبكلمةواحدة بين « الالسنية » «والعالم المرجعي» المحيط فيه .

هذه المواجهة تستدعي بشكل خاص الجمالية الروائية التصويرية التي تستخدم وسائل اللغة القادرة بواسطة الكلمات ان تبني العالم الذي يوحي بالواقعية ، ولنأخذ مثالا على ذلك الوصف المشهور لقبعة السيد بو فاري ، التلميذ الجديد في رواية « مدام بو فاري Madame Bovary للكاتب المشهور غوستاف فلوبير Gustave Flaubert . فالكتب المدرسية تصر على ان هذا المشهد الوصفي مثال للواقعية . الخطاب المدرسي يقودنا الى مقارنة الفرض النصي مع الفرض الذي له الظاهر الواقعي ولكن القراءة المعمقة لهذا المشهد الوصفي لقبعة بو فاري تظهر لنا بأنها لاتنتمي الا لواقعية النص ، أي بعكس مايقال عن الكتابة الواقعية . فهنا كلما اتجه اهتمامنا الى القراءة كلما ابتعدنا عن اهتمامنا بالرؤية . وبالمقابل نجد ظاهرة معاكسة في روايات لاتعلق أهمية على الوصف ...

ونستطيع ان نقول ان اختيار نوعية وحجم الوصف الذي يساعد على رؤية الوسط المختار يختلف من مكان لآخر حسب الجمالية المرتبطة بكل رواية وبمقدورنا ان نميز نوعين من الوصف حسب طبيعة موقعه ، من حيث الاهمية في النصوص الخاضعة للتحليل ...

والقارىءالعصري لرواية«برانسيس ده كليف Princesse de Clèves يصاب بالدهشة أمام اهمال الرواية للديكور فالكاتبة مدام لافاييت Madame Le Fayette قدمت أبطالها حسب افعالهم الاساسية وحركاتهم وافكارهم . وهكذا ينمو الحدث في أواخر فترة حكم هنري الثاني وتبقى

الاهمية مرتبطة بشكل اساسي باحساسات الشخوص وهم يتطورون في اطار مبهم فالرواية لاتقدم لنا على سبيل المثال اي اشارة في حفل زفاف الآنسه ده كليف وتكتفي بوصف سريع لهذا الحدث السعيد على الشكل التالـي :

« ... وانتهى حفل الزواج الذي اقيم في قصر اللوفر .. وعند المساء جاء الملك والملكات لتناول العشاء لدى مدام ده شارتر برفقةحاشية البلاط وقد استقبلوا استقبالا رائعا » .

يمكننا أن نتصور هنا ماذا كان يمكن ان يصبح هذا المشهد بريشة بلزاك او فلوبير او زولا . الا ان هذه الطريقة في التعامل الكلاسيكي مـع الحيز المكاني لاينحصر فقط بالقرن السابع عشر كما الحال لـدى مدام لافاييت حيث نرى انه وفي القرن العشرين يتعامل الكاتب اندريه جيد André Gide بفس الاسـلوب في روايتـه « مزيفـو النقـود Les Faux Monnayeurs اذ اننا لاندري أي شيء عـن منطقـة «ساس فه» في سويسرا حيث يقضي ادوار وبرنار ولورا اجازاتهم سوى ان المشهد كان « فاخرا » وخليج بورتو كان هو الآخر « رائعا » الا ان هذا الغياب للديكور لم يعن بأن الحيز المكاني لم يكن له دور في الرواية لان كل مكان يملك وظيفة اسطورية كما قالت بوضوح الناقدة جنفيف ايدت. فانكلترا كانت تمثل « مكان الضياع » واميركا « مكان الكائنات التي لانفوس لها » وافريقيا هي « مكان الاختفاء » ...

بالمقابل هناك أعمال عديدة يحتل فيها الوصف المكاني أهمية مميزة حيث يقوم الواصف بتسجيل ماهر لتفاصيل الاشكال والالوان والاضواء والابعاد التي تعطي للديكور شعورا بالتواجد المتماسك.

فبالنسبة للكاتب الروائي يكون الوصف (وفي الوقت نفسه) كتابة وخياراً وضمن هذا الاطار قدمت لنا الكتابة الواقعية بلاغة روائية وقد حاول الناقد فيليب هامون Philipe Hamon دراستها بشكل دقيق(٢)

يقول هامون ان وصف الحيز المكاني الروائي يتطلب شخصاً قادراً ان يرى اضافة الى وسط شفاف (باب مفتوح ، نافذة ، واجهة، زجاج، الخ ..) مع توقف مؤقت للعجلة الروائية لاتاحة المجال للناظر كي يؤدي مهمتـه :

شخص من الرواية + (توقف) + (فعل دال على الرواية) + (علامة تدل على وجود وسط شفاف) + (الشيء المطلوب وصفه)

تقدم بداية رواية ميشال ستروغـوف Michel strgoff للكاتب جيل فرن Jules verne تطبيقا مثاليا لهذه الدراسة حيث نجد (٣) :

١ ـ الشخص المطلوب : الراوي ثم « الضيوف الذين لم يشاركوا بالرقص » .

٢ ـ توقف : « عندما توقفوا »

٣ ـ أفعال دالة على الرؤية : « كان بامكانهم ان يراقبوا » وقد شاهدوا » .

٤ ـ الوسط الشفاف : « عبر الواجهات » « فتحات النوافذ » .

٥ ـ الاشياء المطلوب وصفها : « بعض الاجراس » ، «الزوارق» .

---

(٢) انظر فيليب هامون ماهـو الوصف Qu'est - ce - qu'une desctiption مجلة بوتيك Poètique ـ عدد ١٢ ، ١٩٦٢ ص ٤٦٥ ـ ٤٨٥ .

(٣) العبارات الموضوعة بين هلالين أخذت حرفيا من نص ارفقه الكاتب في جسمهذه الدراسة والنص ماخوذ من الرواية وأمام طول النص الوصفي لم نجد من المفيد تقديمه باكمله واكتفينا بالعبارات المتعلقة بالبحث ـ المترجم ـ

وقد يبدو الوصف من الجهة التقنية منذ اللحظة الاولى دون ان يضطر الكاتب للعودة إليه ثانية وقد يسمح هذا الوصف بوضع أحد أشخاص الرواية في اطاره الروائي ويرافق بذلك تنقل أحد الاشخاص ليسد فراغاً بين حدثين اساسين او يشكل توقفا في وسط التصعيد الدرامي .

ويختلف الوصف المرتبط بالحيز الروائي حسب الاساليب الوصفية المختلفة التي يستعملها الكاتب فقد يكون وصفا بانوراميا أفقيا او عاموديا (اختيار تفاصيل تسمح للمشاهد بأن يجول بنظره حوله او من الاسفل الى الاعلى او من الاعلى الى الاسفل (او وصفا ثابتا او جوالا يرتبط بالنظرة الثابتة للمحيط المكتشف بالشخص الذي يتحرك فيه حيث لاتلتقط العين الا بعض الادوات التمثيلية : اطر ، رؤية او منظر متقدم ينفصل بشكل واضح عن خلفية مهملة اضافة الى كل أشكال الترتيب الوصفي التي تعطي للحيز المكاني حدا يسمح للكاتب ان يعطي للجانب الروائي الوظيفة الموكلة ايه في روايته .

ثالثا : لماذا ؟ او وظائف الحيز الروائي :

لماذا يجري الحدث في الرواية في هذا المكان وليس في مكان آخر ؟ لماذا يوجد الراوي جوا مغلقا او بالعكس نراه في موضع آخر يضع شخوصه في امكنة مفتوحة وحرة ؟ وبعبارة أخرى هل يمثل الحيز الروائي ديكورا فقط أم انه يلعب دورا كاملا في التطور الخيالي ؟

في الوقت الحالي لم يعد وجود المكان في الادب الروائي ذي الطابع التمثيلي وجودا مجانيا او وجودا لذاته بل يندرج في البناء القصصي عبر نمو بياني ضمني من خلال عملية القراءة . فالقارىء لايستطيع امام النص الوصفي ان لايفكر ضمنا بانه سيحدث شيئا ما ... وبعبارة أخرى فان المكان الذي يبدو كمسرح فارغ ينادي الشخصية الروائية التي ستحتله . فالشخصية الروائية والحيز المكاني يتبادلان المعنى وكل يأخذ معناه من الآخر . ضمن هذه الشروط على المكان ان يظهر وفي وقت واحد بمظهر من يقدم معلومات وثيقة (ومن هنا تأتي كثرة بعض التفاصيل

الوصفية : الى اليسار .. الى اليمين .. فوق .. عند المنعطف ...) ومن جهة اخرى عليه ان يكون خياليا او على الاقل يصعب التعرف اليه بـدقـة .

ومنذ بلزاك اصبح من المتعارف عليه ان يكون الديكور على صورة الشخصية فهو يؤثر فيهـا ويصفها . فصفات البطل غالبا ما يعبر عنهـا بتفصيلات مادية لتشكل اطارا لحياته اليومية...

الحيز المكاني يملىء اذا وظيفة رمزية . في رواية غلطة الاب موريـه La Faute de l'abbé Mouret يعلق إميل زولا اهمية خاصة في وصف الحديقة المهملة حيث تعيش البطلة البين Albine بحرية تامة واسم البطلة مشتق من كلمة لاتينية ترمز الى اللون الابيض . وهذا المكان نراه على نقيض كنيسة البلدة البائسة حيث يقيم الاب مورية ليتعبد في ظل العذراء .

وقد يصعب في بعض الاحيان قراءة الدور المنوط بالحيز الروائي في الرواية ...

يحاول جاك دبوا Jacques Dubois دراسة انماط الديكور الرمزي في رواية زولا « الضربة على الراس L'Assommoir » فيذكرنا قبل كل شيء بالحلم المثالي للبطلة التي تقول « بأنها تود لو تعمل دائما بشكـل هادىء وتأكل الخبز وتجد ثغرة نظيفة حيث تستطيـع أن تنام وتربـي اطفالها ولا أحد يضربها وتستطيع أن تموت فيه على وسادتها » . يقول الناقد هنا ان هذا الحلم يمثل مايمكن تسميته ب « فكرة الثغرة » التـي توجه سير قراءة الرواية .

فان كان المكان يرمز الى قدر الشخوص او مساعدتهم بطريقة او بأخرى عن طريق اعطاء شرح عن صفاتهم ، فهذه الاستخدامات المختلفة للحيز الروائي تتفق جميعها بكون هذا الحيز قبـل كل شيء ديكورا للحدث . ولكن تبقى الوظيفة الاكثر اهميـة للحيز المكاني وهي السماح للحدث بأن يتجلى تدريجيا ....

وللعقدة الروائية ان تنمو وفي بعض الروايات يتجاوز الحيز المكاني هذا الدور الوظيفي ليصبح اداة بنائية أساسية وعاملا حقيقيا يتوقف عليه الحدث الروائي نفسه . فليس صدفة ان يجري الحدث في رواية الغريب L'Etranger في الجزائر وليس في امستردام كما في رواية السقوط La chute للكاتب البير كامو Albert Camus

فالبطل القاتل في رواية الغريب ذهب ضحية الدراما المتعلقة بأشعة الشمس فأجتمع الضوء والموت في آن واحد ولم يكن الشاطىء الملتهب باشعة الشمس عند الظهيرة مجرد ديكور للحدث بل كما اشار الكاتب نفسه في عدة مواقع ، قد سبب الحدث ...

رابعا ـ الحيز المكاني والتقنية الروائية :

يندمج الحيز المكاني في تدبر المشهد الروائي وخاصة عندما يقدم الكاتب شخصيتين اثناء حوارهما عندها تقوم علاقة تبادل بين الاشخاص والمشهد الذي يحيط بهم فوصف حقيقة العالم الخارجي يتداخل مع الكلام المتبادل ويربط مشاعر الاشخاص بالاطار المحيط بهم ويخلق اثراً من التباين ...

وبشكل عام يتجنب الكاتب بفضل استخدامه الحيز المكاني التحليل او النقد ويلجأ للديكور الذي عن طريقه يستطيع ان يوحي حالة نفسية ما او ان يعبر به عن طموحات احد ابطاله . وفي الختام نرى اننا متفقين مع وجهة نظر الناقد رولان بورنف Rolaud Bourneuf بقوله إن « الحيز المكاني » في الرواية يتعدى مجموع الاماكن الموصوفة(٤) . فبعيدا عن كون الحيز المكاني نوعا من الزينة والمكملات التي تقوم باعطاء لمسة من الاثارة الضرورية للديكور التصويري فهو ايضا يتصل اتصالا وثيقا بوظيفية العمل الروائي .

* * *

(٤) رولان بورنف « التنظيم المكاني في الرواية » ، دراسات أدبية ـ مطابع جامعة Laval ، نيسان ١٩٧٠ ، ص ٩٤ .

الرّوايَة الفرنسيّة
من زولا إلى برُوسْت

• موسوعة اونيفرسالِيس
• ت : فريد جحا

هذه الثقة الثقة العميقة ، بمصير النوع ، بدا نضوبها حوالي العام ١٨٩٠ . في هذا اتاريخ ، بدا الانسان يحس بعدم وجود مستقبل للرواية ، لانه كان لها ماض جميل جدا . ان « الارضية الفلسفية » التي كان الخلق الروائي يستند اليها قد مالت الى الانهيار . وتجديد الروحانية ، والانجذاب نحو علم النفس وظهور قيم الرمزية ... قاد ذلك كله الى وضع مفهوم كان قد تغلب على سواه ، موضع التساؤل ، منذ بلزاك الى زولا . فمع المؤلفات القصيرة للايمان بالذات . ومع « الروايات الايديولوجية » الصغيرة ، والكتب الميتافيزيائية ... مع ذلك كله حاكم « باريس Barrés » الرواية التقليدية ، وانما بالاحتقار القادم الذي صدر عن فاليرى valery وبروتون Breton . فكيف نستمر في كتابة روايات في وقت نؤكد فيه اننا نمتلك من الميل نحو المطلق ، اكثر مما نمتلك نحو العارض الطارىء ؟ وعن مانقذف بمعطيات الحياة

(*) ـ موسوعة اونيفرساليس الفرنسية ، الطبعة ٤ ، بالريس ١٩٧٧ ، المجلد١٤، ص ٣٢٩ ـ و ٣٣٠ .

المشتركة ، في موافقات مصغرة من قليل من الاشياء . واذا ماكان باريس Barrés كان يحلم آنئذ « برواية ميتافيزيائية » فلأن العالم لم يكن البتة حقلا تتجابه فيه العواطف ، لكنه فرحة احساس ، او سؤال،دعوة الى التساؤل أو احكم .

وانه لمن المفجع حقا ان (فاليرى) في عام ١٨٩٤ قد كان يفكر هو ايضا في رواية فلسفية ، معلنا في رسالة الى اندريه جيد André Cide « انه قد فرغ من التو من قراءة « مقالة في المنهج » لديكارت ، وأن هذه المقالة هي الرواية الحديثة كما ينبغي ان تكون ، ان سهرة مع (السيد تجربة) ، كانت الفصل الاول لمثل هذه الرواية ، رواية بطل مفكر ، وكان في « مستنقعات » اندريه جيد ، مايعاكس الرواية ، انها قصة فكرة ، كتاب يحوي ، في نفسه . « رفضه الخاص » وهو الذي ، كما يقول المؤلف « يحمل في ذاته ماينفيه ، مايمحو نفسه » .

الا ان هذه المؤلفات الشهيرة « لأمراء الشباب هؤلاء » لم تلتمع الا لمدة قصيرة ، وبأيد خبيرة ، وفي السماء الادبية للعقد الاخير من القرن الماضي .

باريس Barres نفسه سيعود سريعا الى تأليف روايات ذات وزن . واستدعى تطور الايديولوجية انمساخ الرواية، وشوهد في الوقت نفسه ، ومع اعتداءات الفوضويين ، دخول طراز طالب (بكالوريا) الى المسرح ، طالب يهتم بالحصول على مركز ممتاز في العالم ، بدرجة أقل من اهتمامه بتغيير راديكالي للمجتمع . وفهم باريس جيدا في مقالة عنوانها ذو مغزى : « وأخيرا ، هاهو ذا بلزاك قد شاخ . » فقد حل الانسان الثائر محل الانسان الطموح . اظهرت أخيرا ، في الرواية ، ظواهر تجريدها .

كان ذلك خيبة امل ، وانذارا زائفا في الوقت نفسه ، وكان علينا انتظار اربعين عاما ، ليغدو الثائر بطلا للرواية ، وليصبح مقبولا من جمهور القراء . في عام ١٨٩٤ ، لم يثر سوى الرفض . كان هناك آنئذ ثغرة بين الثائر افوضوي وايديولوجية نهاية القرن ، انها الفجوة التي ستبنى عليها رائعة (بروست) : البطل هو الذي يهب نفسه لمهمة ، لا لتغيير العالم في الحريق الكبير الذي يتنبأ به (جيرمينال) البطل الذي لن يدخله (كلوريل) في المدينة ، الا ليفهمه ، وليحل معه رموز الفن ، والحب اي حب العالم .

الرواية وتحولات الايديولوجية :

ارتكزت أزمة الرواية، عشية انتهاء فترة المذهب الطبيعي على رفض شكل فن يستند الى قواعد فلسفة وضعية . الا اننا نجد انفسنا ، انطلاقا من هذا التاريخ ، وحتى عام ١٩١٤ ، في مواجهة نوع من انواع الهبوط في مستوى الابداع ، ذلك ان بطء التحرك الاقليمي لم يترك الفرصة لنشر ادب رومانسي ذي طموح معقول . لقد صمت كل من (فاليري) وجيد وبروست ، أو انهم تحدثوا في صحراء ، لان ذلك الوقت كان زمن سادة فرنسا الرسميين: اناطول فرانس، وبيير لوتي، وفرانسوا بورجيه ، واميل زولا ، الذين مارسوا نوعا من انواع الجبرية على الادب ، في مواجهة هؤلاء انتصبت (جماعة الرواية الفرنسية الحديثة) التي كانت، في سنواتها الاولى ، نوعا من اكاديمية روائية ، ان هؤلاء الروائيين ، الذين كانت سوقهم رائجة كانوا يتوجهون الى جمهور من البورجوازية الصغيرة التي كانت تطالبهم بدروس ، أو على وجه الدقة ، باليقين والثقة ، بورجيه تشنج حول اطروحات رجعية . وانشد باريس اغاني قومية ، بينما كان لوتي ، من خلال رحلاته ، يعدل اعادات رومانسية كانت قد غدت كلاما

مبتذلا شائخا ، وكان اناطول فرانس يزخرف مثالية انسانية وتقدمية لشك سخرية مستنيرة . وهكذا غدت الرواية تطورا لايديولوجيات العصر لقد ارادوا كرد فعل ضد الاوصاف المسهبة للروائيين الطبيعيين الكثيرين العدد ، اصلاح الافكار والرواية . الا ان هذا لم يوصلهم ، وسطاغراءات (العصر الجميل) . الا الى روايات ذات اطروحات ، قيل فيها كل شيء ، ولكنها لم تكن سوى روايات رديئة ، ذات اطروحات رديئة ايضا .

كان المذهب الطبيعي في الرواية آخر مدارس الرواية الكبرى ، فهي لم تعد ، بعد أن اجتازت عام ١٨٩٠ ، سوى تراكم أشكال متنوعة ، لقد اخذت تتردد طوال اعوام بين السيرة الذاتية ، والدراسة العلمية ، بين عواطف روح مرهفة ، وفجاجات تأريخ برلماني ، بين التحليل السيكولوجي والقصص الخيالية المستحبة . فمن (هوسمانس الى ميربو) ، ومن (رونس الى جول رونار) . اخذنا نجد أمامنا احياء للجمالية الواقعية ، الا أن واقعية هؤلاء صارت روحية ، شعرية ، او رمزية .

فالى جانب « الرواية الرومانسية » وجدت ، وبسرعة « الرواية الجماعية » (*) التي كانت ترمي ولاسباب قليلة ، الى ابراز وجود علم نفس الجماهير ، وعلى الرغم مما رفع فوقها من سمات ، فان أربابها لم يوفقوا البتة الى حجبها وراء قناع استمرارية البناء ، كانت الرواية لوحة مزخرفة لحادثة تافهة . ولم نجد ، حتى عام ١٩١٤ ، سوى القليل من محاولات تجديد الهيكل والاهداف : يمكن ان نسرد هنا محاولات (جول رومان Jules Roumains ، في البلدة المتجردة او موت شخص ما) . في عشية اندلاع الحرب فقط ، ظهرت أعمال جديدة ، وياللمصادفة السعيدة التي نجدها في صدور الروائع عام ١٩١٣ ، التي شهدت ساحتها

(*) ـ روايات يكتبها أكثر من أديب .

الادبية الكثير ، والتي تقتصر منها على الرواية فحسب ، لقد نشرت روايات (جان باروا ، وبار نابوت ، ومولن الكبير ، وفي اتجاه سوان) .

تمهيد اندريه جيد في ميدان الرواية :

وظهرت في عشية اعلان الحرب ايضا (اقبية الكانيكان) . ولم تكن هذه سوى دراما نقدية . الا انها الفت النيابة المؤقتة لتمهيد حذر وبطيء للرواية . فمن (الخالد) الى (ايزابيل) . قدمت روايات اندريه جيد ، على مسرحها ، القليل من الشخصيات ، والقليل من الاحداث ، وكانت تسرد ، وفي شكل بسيط وبعيد عن الزخرفة ، مغامرة روحية ، وبدات الرواية عشية اندلاع الحرب ، وبتأثير روائع ديوستوفسكي .. بدات لدى اندريه جيد بتمثل الرواية عملا ذا ابعاد راسعة ، فيها عدد ضخم من الاحداث والشخصيات . كانت (الاقبية) حسب الطراز ، اول تحولات رواية المغامرات التي كان (جاك ريفير Jacques Riviere) منظرها، كتب اندريه جيد بدوره : « تتضمن الرواية كما افهمها ، واتخيلها ، تعددا في وجهات النظر الخاصة لتعدد الشخصيات التي ندخلها الى المسرح ، انها ، في الجوهر ، عمل لا مركزي » . مثل هذه الرواية تبنى على نقائض طموحات بلزاك ، لان « تضارب المصالح الحيوية » ليس البتة هدفها . لم تكن اعمال جيد (المزيفون) وغيرها (١٩٢٥) ، الا سيرة شخصية لما يمكن تسجيله . انعكاسا لقلق المؤلف ووساوسه . كانت هذه الرواية كتابا فاشلا ، من دون ريب ، الا انها اثارت عواطف جميع الذين يهتمون بمشاكل الرواية ، لاننا نجد فيها المواجهة بين الفكر النقدي ، والخلق الروائي . عندما اقترح جيد ان قصة تأليف الكتاب ومنه العمل فيه ، ستكونان اكثر اهمية من الكتاب نفسه » ، هل كان ذلك صدى زمن لم يكن لدى الروائي فيه شيء يقوله ، فلم يبق لديه سوى اثارة الاهتمام

بالشكل الذي يسير حسبه لكي لا يقول شيئا ما ؟ اشارت تصريحات اندريه جيد ، على كل حال ، او واجهت شغفا برواية ، هي في مرحلة التأليف فمن روان ليون بوب Léon Bopp ، الى حماقات جان لوران Jean Laurent تعبر الروايات مرحلة قطعها هذا الفن في عصرنا الحاضر. اعلن سارتر « انه قد مر وقت طويل على الزمن الذي كانت فيه الالاعيب البيزنطية ترضي أذواق الناس ، اما الان فلم تعد مقبولة . لم تعد تسلي سوى كتابها من الروائيين ، ونحن نتمنى لهم الخير » .

بروست وانمساح الرواية :

مع رواية (البحث عن الزمن الضائع) ، تم انمساح هذا النوع الادبي ، كان بروست مقتنعا بذلك ، فلقد اعلن ، في احدى رسائله ، انه يفتش عن ناشر قادر على امتاع القراء « بكتاب ، لايشبه ، في الحق ، كتب الروايات الكلاسيكية » .

وكان كتابا جديدا حقا ، كتابا تخلى فيه عن الحبكة ، المقدمة ، وقدم حسابا عن مجمل التجربة ، كتابا تحرر من الاغلال ، وانفتح على كل ما كان الروائيون ، حتى الآن ، قد حاولوا الانفلات منه ، وتجنبه ، لانهم كانوا مشغولين بالجري ، في الرواية ، نحو الحبكة . الموضوع غدا « العالم نفسه . في نسيج من الاحساسات والصور » . لقد عثر بروست ، في الوقت نفسه على آفاق رواية واسعة عفوية : ان بطله يمر بالتجربة المزدوجة للعالم . وللعاطفة ، قبل ان يجد سبيله الى نور اوحي النهائي ، (البحث عن الزمن الضائع) تاريخ موهبة ادبية ، فهو رواية ، والكاتب ، في اللحظة نفسها التي ينتهي من كتابه منها ، في هذه اللحظة نفسها التي تفقد فيها العقدة ، ويبدأ عند ذاك دور الروائي .

فماذا يوجد بين البداية والنهاية المتراكبتين على هذا الشكل ، اذا لم يكن سلسلة لقاءات لينبغي التأكيد عليها ، واشارات علينا ان نفسرها ؟ ان رواية القرن التاسع عشر كانت مبنية على الصراع . اما بروست فقد الغى الصراعات لصالح مقتضيات التوضيح والتفسير. من بلزاك الى زولا، قدم لنا ابطال ماضون لفتح العالم ، اما لدى بروست فالعالم ليس دنيا تتفتح ، بل ظاهرة للشرح والتوضيح . ان زمن الورثة قـد جاء ، عودة زمن ثائرين ، من راستينياك Raztignac . الى فريديـرك مورو T. Moreau ادارة العود ، آلت الى الزوال ، ومن فريديرك مورو الى رواية (البحث عن الزمن الضائع) سيمضي ضعف الرغبة عن الازدواجية مع تقوية متطلبات العقل : سيكون الامر ، بالنسبة للبطل ، الفهم ، لا الامتلاك . والتأكيد على سلامته وأمنه ، لا دعم سيطرته وهيمنته .

حلب في ١٤١٢/٧/٤ هـ

١٩٩٢/١/٨ م.

* * *

تطوّر الرّواية الفرنسيّة
من بلزاك إلى الرّواية الحديثة

• موسوعة اونيفرساليس
• ترجمة: عطيفة كيالي

مقدمة :

لقد بذل المؤلفون في ميدان الرواية الجديدة جهودا عظيمة منذ خمسة عشر عاما لكي يرسموا الخطوط العامة لتطور الرواية الفرنسية الجديدة من بلزاك Balzac حتى بوتور Butor ، وقد يكون لدينا ميل الى الشك أحيانا فيما يتعلق بتاريخ الرواية كما يعرضه هؤلاء المؤلفون. هذا ، واذا ما اخذنا بعين الاعتبار ماله صلة بالتعميم أو بالضرورة الجدلية، فان روب ـ غرييه Robbe - Grillet قد سجل « ان الرواية الجديدة تستحق على كل حال ان تظل في نظر جمهور عريض تطورا عاما للرواية من حيث النوع . والحق ان تغيرا كبيرا قد طرأ على الرواية ، فهناك مرحلة الرواية من بلزاك الى زولا Zola .. ومن زولا الى بروست Proust ومن بروست الى سارتر Sartre .. ومن سارتر الى بوتور Butor .. لقد تغيرت من حيث الموضوع ، والعناصر ، وطرق العرض والتصميم .

(*) ـ عن موسوعة Universalis المجلد (١٤) ص : ٣٢٩ .

واشكال الرواية المتتابعة كانت ترتبط بتغير المجتمعات ، وبالاضطرابات التاريخية ، كما كانت التغيرات تحدث بتأثير الفنون الاخرى ولا سيما السينما ، والتأثيرات المتزايدة للروايات الاجنبية . وفي الوقت نفسه . كان يظهر لدى العديد من الروائيين نوع من القلق . فمنذ رواية « بوفار وبيكوشيه Bouvard et Pécuchet » أو بالاحرى منذ بالود Poludes دخلنا فيما يسمى ب «عصر الشك» اذ كان يبدو من الصعب شيئا فشيئا أن تروى قصة مشوقة تستحق الثقة .

١ ـ من بلزاك الى زولا

آ ـ « الرواية مرآة المجتمع » :

لقد سبق لبلزاك أن منح الرواية في عصره نزعة جديدة ، ففي مقدمته الشهيرة لرواية « الكوميديا الانسانية » عام ١٨٤٢ ، بدا لنا مؤرخا للعادات ، واصفا باريس ، والضواحي ، وطبقة النبلاء والبورجوازية ، والجيش ، ورجال الدين ، والصحافة، والطباعة فقد كان يقول :« المجتمع الفرنسي سيكون المؤرخ ، ولن اكون ـ انا ـ سوى أمين سره . فمن بلزاك الى زولا ، ومهما كانت الفوارق التي تحملها الروايات ، ظلت مرآة القرن التاسع عشر : فمعركة واترلو عرضت في رواية « البؤساء » ، وورد ذكرها أيضا في « دير بارم » . وثورة عام ١٨٤٨ عادت الى الحياة في « التربية العاطفية » . وقصة زولا « الهزيمة La Débâcle » وصفت هزيمة عام ١٨٧٠ . والأخوان (غونكور Goncourt) اكدا هما ايضا أنهما يؤرخان الحاضر . واميل زولا الذي كان يعتبر الرواية بحثا في الطبيعة والانسانية اراد في روايته« روكون ـ ماكار Rougon - Macquart أن يدرس الامبراطورية الثانية وأن يرسم عصرا اجتماعيا . ومن عام ١٨٣٠ حتى عام ١٨٩٠ تغير المجتمع الفرنسي ، وقد انعكس هذا التغير على فن

الرواية . فقد منح بلزاك المرابين دورا هاما لان الدين في زمنه لم يكن منظما ، ولكن زولا في قصته « التنافس La curée » قد اظهر التفكير المرتبط بالاعمال الكبرى في المدن . وفي قصة « المال » حملته المضاربة بالبورصة الى ذكر المضاربات العقارية . ففي قصته « من اجل سعادة النساء » تناول زولا مخططا للاقتصاد لم يستطع بلزاك أن يشهده : الغاء التجارة الصغيرة لحساب المخازن التجارية الكبرى .

وفي هذه الفترة « من بلزاك الى زولا » ، على وجه الخصوص ، نشهد في الرواية صعود قوة جديدة هي قوة الشعب . صحيح أن ذلك قد ظهر ، في الماضي . في نتاج (جورج صاند) ، كما شاهدنا مدينةباريس في رواية « البؤساء » بشكل يختلف عنه في روايات بلزاك ، الامر الذي احدث في القرن التاسع عشر طلقا نارا مسندا نحو الحواجز القديمة ، الا ان رواية « الخمارة L'Assommeire » لاميل زولا كانت اول روايةكبرى حول الشعب ، وكانت لها كما كان يقول زولا « رائحة الشعب » وبعد سنوات قلائل كانت روايته « جيرمينال Germinal » رواية الثورة الشعبية ، رواية شعب اصبح بالضرورة مجرد التاريخ .

ب ـ « الأمانة العلمية » :

لقد فتح طريق واسع أمام الرواية منذ ان اعتبرت وصفا موسوعيا شاملا للواقع ، ولم يكن عجيبا ان الروائيين قد أخذوا ذلك بعين الاعتبار ، ان كل مقدماتهم قد تنفست ثقة هادئة : فالابداع الروائي يستند الى « أرضية فلسفية » بصورة وضعية بشكل واسع . صحيح أنه كانت لدى بلزاك رومانسية وصوفية : الا ان الديناميكية الحيوية لدى زولا تتناقص مع تشاؤمية غوستاف فلوبير . ان المخطط الموسوعي يتخذ حتى في رواية (بوفار Bouvard وبيكوشيه Pécuchet) مظهرا ساخرا

وكاريكاتوريا ، مما يجعل من هذه الرواية الدليل الاول على أزمة هذا الفن . ومن الصحيح أيضا ، ان الثورة الشعبية لدى فيكتور هوغو ، كما هو شأنها في رواية « جيرمينال » لزولا ، بعيدة عن ان تكون صراعا بين قوتين تتواجهان : « نضال العمال ضد الرأسمالية » ، فهذه الثورة الشعبية لم تكن سوى نوع من تقديم قربان للغفران مبشر بجنةالمستقبل. ولكننا اذا عدنا الى الوراء ، محتفظين في ذهننا بهذه الفروق ، تبين لنا ان الروائي قد سلك مسلك العالم المؤرخ الذي يهيمن على عصره ويواجهه وكأنه ميدان اختصاصه . ليس مهما ان يكون مصورا هزيمة ، أو ساردا سيرة حياة ، أو ان يتغلغل ليستقي معلومات ، او ان يتوارى خلف سلبية غير انفعالية ، الا ان قراءه ، وهو يعرف ذلك ، يتعلمون وهم يقرؤون.

فقراؤه المهيؤون ، ضمن اطار حياتهم الضيقة ، بسبب انعدام وسائل اتصالهم بالعالم الخارجي ، يتحرقون شوقا لمعرفة حياة الآخرين، ولتكوين خبرة عامة بذلك العصر الذي هو عصرهم ، والذين لايكونون هم أنفسهم ضمن اطاره سوى قطاع صغير جدا .

ان البناء القصصي لتلك الروايات ، لعلى صلة بتلك الامانة العلمية: ان العديد من الاحداث قد عرض عرضا منطقيا وبتسلسل تاريخي في الوقت نفسه . ان « العودة الى الوراء » لاتخون ابدا تسلسل الاحداث، انها تعرض أسبابها ، وكل مرحلة تميل بهدوء نحو المرحلة التي تليها ، والحاضر يفسر بالماضي ، ويهيىء للمستقبل ، ذلك ان الزمن يعتبر لدى الروائي عرضا لطريقة الشرح والتوضيح .

والمؤلف موجود ، حتى وهو يختبىء . لكي يشمل بوجهة نظره العلوية كل الاحداث . انه مؤمن بالجبرية الحتمية لانه ينظر الى الحياة وكأنها سلسلة محكمة من الاحداث والمواقف . ان الروائي ينتحل رسالة العالم : أي معرفة الواقع ، ثم التعريف به عن طريق عرضه .

ج - مزايا الروائية :

ان الرواية لاتقرأ كالموسوعة ، واذا ماعرضت دروسا من الحياة كان ذلك من خلال مغامرات آسرة . واذا كان روائي العصر الماضي شديد الاهتمام بأن يظهر بمظهر العالم ، فانه لم يكن ينسى بأن عليه أولا أن يستأثر باهتمام القارىء . حتى زولا الذي كان يزعم في كتاباته النظرية أنه يرفض الحبكة الروائية لكي يعرض « شرائح من المجتمع » او « وثائق بشرية » ، حتى زولا هذا كان يحتفظ عمليا بالاعتماد على تطوير الاحداث وتصعيدها بشكل يرهق القارىء . فمن بلزاك الى زولا كانت الرواية تقوم على بناء درامي ، وتعرض صراعا مبنيا على معطيات مغامرة أو مؤامرة، وعلى تصادم الطباع . وفي الواقع ، كان العصر مليئا بهذه الصراعات التي كانت موضوعات رائعة للرواية : الصراع بين البورجوازية والارستقراطية والصراع بين الفقر والغنى ، والصراع بين التجارة الصغيرة والبنوك الكبيرة ، والصراع بين العمل ورأس المال ، وبصورة خاصة ، الصراع بين البطل والعام : فمن جوليان سوريل Julien Sorel حتى لوسيان دو روبامبرى Lucien de Rubempré ، ومن راستينياك حتى فريدريك مورو ، ومن دومينيك حتى المنبتين (*) ، ظل البطل يحلم بتحقيق احلامه أو على الاقل يحاول الا يفشل في تحقيقها . وباعتبار ان الرواية تحكي قصة هذا الصراع بين احلام الشباب والعالم الواقعي القاسي ، فهي تستطيع ان تتجاوب مع متطلبات الرواية في زمن كان كل انسان فيه يرغب في تحقيق أمنيات ثم يخفق في تحقيقها .

فمن بلزاك الى فلوبير Flaubert ، تأتي الاصداء الحزينة لتنضم بايقاع متناغم الى أنغام الرواية الدرامية . ان الرواية درامية لانها المجال

(*) — Déracinés

الذي تنتشر فيه مشاعر معادية،مما يجعلها تأخذ طابعا تراجيديا بالمقياس الذي تكون فيه الحياة أفقر من ان تسمح بتحقيق هدف يفيض عن الحاجة ان الرواية تقلد الحياة ، ولكن الحياة تقلد الرواية كما يقول «حول فاليس Jules Walles » الذي تحدث عن هذه القدرة في الرواية (البلزاكية). فالروائي ، وهو يرسم شخصياته ، يعرض نماذج من سلوك جيل بكامله. هل هو مراقب . او خبير ذو بصيرة ؟

ان هذه مسألة مغلوطة . ان الروائي يستوحي من عالمه ، من عصره، ثم يجسم مايستوحيه ، ويبالغ فيه ، ويمنحه طابعا دراميا .

فمن بلزاك الى زولا ، يبدع الروائي ، وينجح في احياء الاسـاطير الجديدة لعالم لايزال يتطور .

« يتبـع »

* * *

مغامرات وإبداعات

في رواية السبعينات الإسبانية

• بقلم : خوسيا ماريا مارتينيت كاتشيرو
• ت : رفعة عطفة

فيما يتعلق بتاريخ روايتنا في السنوات الست مابين ١٩٧٠–١٩٧٥، اعتقد انه من الصعب جدا الاشارة الى بعض المعالم – الكتب ، المؤلفين ، الاتجاهات ، الحوادث المختلفة – التي تحدد هويته أو تسميه دون خطأ. سنوات ست من الازمة والبحث والتأكيدات والتجديدات ، مثل نيران لاتنير الا للحظات وشموس بهاؤها الحقيقي او الوهمي يميل الى الانطفاء سنوات ست تظهر صعودات وهبوطات ، سنوات سعد أو نحس تابعت الجوائز خلالها ، وهي عديدة وكرمها غير قليل ، لما فيه الخير والشر عملها ، وتظهر هذه السنوات ايضا تنامي النفوذ ، ولنسمه الاكاديمي لمثل هذه المجموعات من الروايات والروائيين .

الحضور الاسباني الأمريكي :

في بدايات عام ١٩٧١ ، كانت قوة مايسمى بـ « انفجار » الرواية الاسبانية الامريكية قد امدتنا ببعض الاحداث – جوائز ، نشر كتب – استمرت في الوقت الحالي . (...) وقد اكد رافائيل كونته في نهاية

عام ١٩٧١ : « ببساطة نحن في ميادين التتجير الخالص ، الاستثمار الطباعي لطبقة معدن » هي ودون ان تنفذ لاتعطي اكثر . هذه الحالة ستستمر في السنوات اللاحقة .

الى عام ١٩٧١ يعود نشر « الاسبان والانفجار » (تولا ده هابيتش وباتريشيا غرييف) هل يوجد هنا عودة ، ومن خلال بعض الروائيين والنقاد الى مواجهة مفتعلة بين الرواية الاسبانية والاسبانية الامريكية ؟ أحيانا ومن خلال بعض الذين تجرى معهم مقابلات ، بلى هناك عودة للمقارنات الكريهة ، او الى عدم الفهم غير المبرر ، لكن الصيغة العامةهي صيغة اعجاب دون الوقوع في السذاجة ، انه محض اعتراف بحدث واضح ربما شوشته دعاية النشر ، لكنه فعال وضروري في لحظة من لحظات الرواية الاسبانية . ويعترف بأن هناك مؤلفين وعناوين مهمين ، بينهم ماريو بارغاس ليوسا « ومئة عام من العزلة » ظهر أنهم مهمون جدا وكذلك القاص خوليو كورتاثار ، الذي بعمله « المحجلة » ، تجاوز جميع من ذكروا حتى الآن (الشيء نفسه يحدث بالنسبة ليثاما ليما .) اما كارلوس فونتس فانه يثير آراء مؤيدة له واخرى أقل تأييدا . انذلك الشيء الذي له عند روائيي « الانفجار » الاسباني ــ الامريكي وقع الفنية الجديدة يزعج واقعيينا المتمادين في واقعيتهم . أخيرا كل شيء أو تقريبا كل شيء كان بالنسبة للاسبان ــ الامريكيين سهولات : حرية في الموضوع والتعبير ، احتكاك مع الخارج ، التواجد في بيت الزملاء الاكبر والعظماء، بينما كان زملاؤهم الاسبان ضحايا معذبة لتحجيمات لم تكن قليلة. يغامر دانييل سويرا في اجابة له بالفرضية ، التي تقول بأن النظام الاسباني آنذاك يبقى متورطا في المواجهة المصطنعة المذكورة لصالح الاسبان ــ الامريكيين : « حاول ، بل وعمل ، وهو في صورة الامر ، على أن يبرهن لنا أو يجعلنا نرى أننا لانعرف كيف نفعل الاشياء ، وان الكتابة هي هذه

فعلا ، والرواية هي هذه ايضا ، وان هؤلاء الناس كانوا احياء ويعرفون كيف يخلقون شخصيات وعوالم ، اننا فاشلون ... فقط لعدم أهليتنا نفسها .» (...)

بعد الانفجار الباهر – مايمكن ان يعرف تماما بـ « البووم » – جاء تتجيره المرتبط به مصلحيا . لكن ايضا جاء التعزيز الواثق ، الذي لم يقتصر على بعض الاسماء والعناوين الاخيرة وانما توسع واغنى المجموع بأسماء واعمال اخرى ، وهذا ماحدث على امتداد المجال العالمي حيث احس الناس باقتحام رواية امريكا الاسبانية وكذلك الامر وبشكل متميز جدا احيانا ، في اسبانيا . (...)

والآن وقد حانت ساعة التوزين فانني اتبنى تأكيد اندرس اموروس: تبقى ... الحقيقة التي لاشك فيها ، حقيقة وجود بضعة عشر كاتب عظيم ،من ذوي المستوى العالمي ، وقائمة واسعة لروائيين جدد جيدي النوعية والاهمية التي لاشك فيها . هذه الكلمات التي أضيف اليها يقيني بأن الوجود المباشر للرواية الامريكية بالاسبانية بيننا شكلت آنذاك سقاية فعالة ومنعشة بعيدا عن التقليد الحرفي وردود الفعل الطائشة .

« الرواية الاندلسية » و « الرواية الكنارية » :

يحدد رويث كوبيته اوج الرواية الاندلسية ، أو ماسمي بمصطلحات اكثر صحفية واثارة بانفجار « الرواية الاندلسية » ، انطلاقا من اعتقاد او رغبة القائلين بذلك ان يجدوا اجابة قومية على الاوج المعاصر لأندادهم الامريكيين – الاسبان . تراها كانت بدعة خالصة لظاهرة مصطنعة حبكها فطن ما ، نصير لأدبنا الروائي ؟ أم كانت ، على العكس ، حركة متجانسة ومسؤولة ناجمة عن قسم جيد كرد فعل أمام التعب الذي ولدته رواية الواقعية الاشتراكية ؟ الاكيد هو انها لاقت رافضين ومتفكرين غير مبالين اكثر مما لاقت مؤيدين متحمسين ، ولذلك ومع عام ١٩٧٤ ، خطر

لانطونيو بورغوس ، احد المتورطين المفترضين في هذا الانفجار ، ان يكتب انه من مثل هذا التركيب (المونتاج) سـوف يبقى عمل بعض المؤلفين ، الذين لديهم اكثر مما يجمعهم . وهذا اعتراف من طرفهم ...

انهم بعض المؤلفين ، الذبن وحسب الاحصاءات المنفذة ، يصـل عددهم الى ستين وبالتالي هناك كمية مهمة من العناوين . يختلف بعضهم عن بعضا تماما ، بدأ من الكبيرين عمرا ـ وهي حالـة فرانثيسكو ايالا (مولود عام ١٩٠٦) او مانويل اندوخار (مولود عام ١٩١٣) ـ وحتى الشباب الذين وصلوا لتوهم وليس الجيل الذي ينتمون اليه هو عنصر الفصل فقط وانما ايضا الالتحاق بمجموعـات محـددة والانضمام الى اتجاهات وجماليات تشكل عوامل تباين ايضا. تجمعهم طبيعتهم الاندلسية غير المرئية في كثير من الاحيان في العمل المحقق ، وكذلك خط في الاسلوب لايمكن الاستهانة به ، المشترك ، بشكل خاص ، بين بعض من هم اكثر شبابا ، وقيمته تكمن فيه بحد ذاته ، وظرفيا في انه تلا مرحلة من التعبير مهملة وفقيرة بشكل متعمد . ان الروائيين الاندلسيين وقبل سـنوات السبعين (مثال ذلك كاباليرو بونالد في « يومان من أيلول ») يكتبون بشكل براق ، بل وزخرفي (باروكو) راضين بجمال الكلمـة ومهتمـين بالرنانة ، مستغرقين بمتعة في المشاهد الوصفية ، غير المتناقضة ابدا مع القول الجميل فيصيرون بالنتيجة مشرفين للنثر الروائي ، أحد دعائـم المجموعة الاندلسية المزعومة هـو أن الجوائز الروائيـة الاكثر شهـرة واستقطابا بين عامي ١٩٦٧ و ١٩٧٥ كانت من نصيب اعمال كتاب ولدوا في المقاطعة ـ « دور نشر مختلفة ، اتجاهات مختلفة ، خطوط جمالية مختلفة ، جميعها تبدو وقد اتفقت على ان تعطي جوائزها المطموع بهـا لروائيين اندلسيين » ـ وهو ما أعطى انطباعا ، وكما كان قد حدث مع الشعر منذ عقود أخرى ، بأن خط طول الروايـة الاسبانيـة كان يمر بالأندلس .

واذا ما تركنا جانبا ، كقضية هي اقرب ما تكون الى الابتـذال ، وجود وعي متعوب عليه لجماعة ، مجموعة او دائرة محصورة بالاهتمام الدعائي المطبعي الناتج ، فالاكيد ان تركيبة « الروائيين الاندلسين » قـد افادت في الاهتمام بمجموعة وفيرة ، ومتناثرة من حيث التواجد الجغرافي الحالي لاعضائها ـ مقيمون في الاندلس (بشكل رئيسي في اشبيليا) ، في مدريد بل وفي اماكن من المنفى ايضا ـ ومتفاوتة . مجموعة هي في المحصلة، ونظرا لتميزها بمظاهر الموضوعات ـ التاريخي ، الريفي ، المواطني ، مع لمسات متميزة تماما ، وكشخصيات ، اناس من الارض ينتمون الى جميع الطبقات الاجتماعية ـ وبالفنية ـ الاهتمام المشار اليه بالاسلوب وبعـض التعقيد البنائي (مثل الفونسوغروسو في « ايار النضير ») ـ ، جـاءت لتخصص تماما في امكانية أن تكون منقذة بعد افقـارات متـعـددة وتعب لا مناص منه كقطعة غيار لصرعات وانماط الخارج . ما هو مصير هؤلاء « الروائيين الاندلسيين » الفطنين والمهددين تقريبا بالنتيجة التالية المقرة في المؤتمر الاول للكتاب الاندلسيين (آب١٩٧٦) : في هذا المفصل التاريخي يبدو لنا ضروريا ان نشير الى ملحاحية الانتاج الادبي الذي لاتنسى روائعه الشكلية مستويات المدلول ، التي تستطيع أن تتواصل مع جميع قطاعات الشعب الاندلسي » ؟.

ومع بداية السبعينات بدأ الحديث عن « انفجار » آخر : رواية جزر الكناري ، بتحليق بعض الاسماء وبعض العناوين خارج حدود الارخبيل الصارمة . كانت مجموعة من الكتاب الشباب التي لم تفذ جيد ، كمـا انها كانت غير مسنودة سندا عظيما من زملاء أحياء ونشطين ينتمون الى اجيال اخرى ، ذلك ان اغوستين اسبينوسا وكلاوديو ده لاتوره كانا قد توفيا منذ زمن بعيد ، وقد استسلموا جماعيا الى مغامرة التجريب . لقد جاءت بعض المسابقات في الجزر وبعض التصميم على النشر ، ونشر

بعض الكتب،اضافة الى بعض المقالات والمحاضرات لتضفي صفة التماسك على هذه المجموعة من الاصدقاء ، التي لم تكن حركة مقيدة وذات اهداف محددة . لذلك فان خ. رود ريفث بادرون كتب في عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٣، وهو يملك كامل الحق في أن يبث هذا الراي : « في جزر الكنارى لم يحدث اي انفجار . كانت بدعة شاركنا فيها جميعا ... الجميع استفاد ، بقدر استطاعته من هذا المصطلح التآكل .. » .

ثلاث جوائز : جائزة غالدوس (يرعاها المجلس الجزيري لكناريا الكبرى) والتي في جلسة عام ١٩٧٥ نالها خ. خ. أرماس مارثيلو عن « الحرباء على السجادة » ، جائزة بينيتو بيرث غالدوس (يرعاها الصندوق العام للتوفير في سانتا كروث ده تينيريفه) ، التي منحت جو لروايات الفونسو غارثيا راموس ــ غواد عام ١٩٧٠ ــ خوان كروثرويث ــ اخبار العدم الذي صار مزقا ، ١٩٧١ ــ فرناندوغ . دلفادو ــ رتيب ١٩٧٣ ــ ، فليكس فرانشيسكو كاسانوبا ــ ملكة بوراث ، ١٩٧٤ ــ ، ولم تمنح لاحد عام ١٩٧٥ ، وجائزة كاناريا‌س ، الاصفر والاجرا بين الجوائز الثلاث (وترعاها دار نشر انبينتاريوس بروبيسونالس الكنارية الكبرى)، والتي لم تخصص في اصدارها الاول لاحد ــ اصدار عام ١٩٧٣ ــ ومنحت في اصدار عام ١٩٧٤ لـ « الدروس الملفاة » ، وهي رواية للشاعر والقاص « الجديد جدا » فليكس ده أثوا ، وهو ليس بكناري . هـذه الاسمـاء الخمسة واخرى غيرها في الدور الاخير لهذه المسابقات ، ممن لهم كتاب منشور : كما هو حال لويس الماني ــ خنازير المكار ــ ، أورلاندو ارناندث ــ اقنعة وتراب ــ ، البرتو عمر ــ اغنية السلحفاة المحارشفة ــ رفائل أروثارينا ، لويس لئون باريتو ــ اولريك عند . موعد في الساعة الثامنة ــ اميليو سا نتشث أورتيث ــ مؤلف او (١٩٧٥) ، والـتي أعلـن انهـا الرواية الاكثر ثورية ، والارهب والاكثر تدنيسا : من الأؤ وحتى الحرية»

ـ وبيكتور راميرث ، هم الذين وبحماسهم (« انكبـاب صبور وذكي » حسب قول رود ريفث بادرون) ارسوا القاعدة للتحدث عـن انفجـار « الرواية الكنارية » . وكان ان اعطى نشر مختارات المدار المعزول ، التي الفها رافائل فرانكير او مع احـد عشر قاصا شابا من الجزر نوعـا من المرتكز الرسمي .

واذا كان علينا ان نحدد الميزات المشتركة القادرة على ان تعطـي المجموعة بعض التجانس فانه لابد لنا ان نتوقف عند الشرط الجـامعي لجزء كبير من هؤلاء الروائيين ، ورغبتهم باحتراف الكتابة بعيدين عن أن يكونوا مجرد هواة فضوليين ، ورفضهم المعالجة المغامـرة لموضوعـات الخاداتية والفلكلورية كي يتخطوا بهذا الشكل فضاء الجزر الجغرافي المحدود، وتجريب صيغ جديدة في الاسلوب والبناء إن" داري" النشر: تاليبراديشيونس ك. ب. وانبنتاريوس بروبيسونالس ، بميول ملحة الى التجريب (يكفي مراجعة فهارسهما للبرهان على ذلك .) قد دفعتا بأعضاء المجموعة بتبنيهما بشكل مناسب اعمالهم القصصية . (...)

لقد أكد مرور الزمن بعض كلماتي من عام ١٩٧٤ ، التي كانت تنصح بأعلى درجات الحكمة امام « الانفجارات » المفترضة أو المفتعلة للاجـواء المقاطعاتية الاسبانية ، التي ربما وضعت برغبة تصنيفية صادقة او بروح تعظيم مشكورة ، اكرر هنا هذه الكلمات :

في ظل « الانفجار » كناية (أو امريكيا ـ لاتينيا) ظهرت انفجارات أخرى قومية، ادنى هوية واسهل واسرع مغيبا ، ربما كانت جذابة بالنسبة لبعض المركب المحلي ، حفنة من الكتاب ، تجمعهم مصادفة ما وبائية ، وبعض العناوين التي ظهرت متقاربة زمنيا ، وربما جائزة ما ، او مـادة موضوع مشترك كانت سببا كافيا لاشادة حصن مصطنع في الهواء .

تاريخ انطلاقة طباعية :

« بالتأكيد كان عام ١٩٧١ » عاما من اسوأ الاعوام في تاريخ الرواية الاسبانية في العقد الاخير (رفائل كونته) ، وجميع النقاد تقريبا ــ سبعة ــ ، والروائيين ــ خمسة ــ والناشرين ــ خمسة ــ ، الذين سئلوا في نهايته عن الوضع الحالي للرواية اظهروا اتفاقا تجاه هذا الرجحان السلبي والناتج ليس بفعل عدم وجود الاصل بل ولا حتى الكتب المنشورة ، وانما بالاهتمام الجمالي النادر عند هؤلاء وأولئك ، العاجزين عن التقدم بهذا الجنس ، وشهادة الناشر كارلوس بارال لاتترك مجالا للشك .

« شهريا يصل الى طاولتي كناشر عدد من المخطوطات لمؤلفين شباب اسبان ، لكن الامر يتعلق ودون استثناء تقريبا بكتب متواضعة ، مخفقة في طبيعيتها القديمة ، تحدها لغة شاخت بشكل جبري ... أو تجريبية بشكل مجاني ، تحمل تجريبية مرتجلة ، محاكية ببرودة ، لا تنطلق من الاستيفاء الجدي للغة الخاصة . روايات ريفية او عاداتية أقليمية ، سير ذاتية ضبابية ، بلا لوذعية ولا عصب ، مذكرات البدايات الجنسية (الغرامية) دون تربية عاطفية ... تبدو جميعها روايات كتبت بسرعة فائقة وذات عالم ثقافي استفاد الى هذا الحد أو ذاك من اسنادات المرحلة الثانوية ولقارىء لترجمات مهزوزة ..ماتبقى كتب سليمة لكنهامتواضعة في الوقت الذي كان يتساءل فيه خوسيه برخس (دار نشر ديستينو) أين هو العمل العبقري من مثل « ال خاراما ؟ » وكانت ستحدث محاولة تغيير ، محرضها البارز هو بارال نفسه . لانه وبعد حضوره حوار كاراكاس ، وعودته الى اسبانيا اعلن (ترونفو ١٩٧٢/٩/٣٠) عن نيته بأن يحث ، كما كانت قد فعلتفي السابق الواقعية الاشتراكية و« الانفجار » الامريكي ــ الاسباني ، على انبثاق (اذا كان بالامكان أن نسميه بهذا

الشكل) الرواية الاسبانية ، ولهذا الغرض : سأنشر في الاشهر القادمة سلسلة من الاعمال « الجديدة جدا » وسلسلة من كتب لكتاب ينتمون الى أجيال سابقة اختاروا مسالك جديدة .. ، والتي دون تفحصها يبدو لي الاصرار ، في المستقبل القريب ، على التأكيد على وجود ازمة فاقة في الرواية الاسبانية ، وسأؤرخ بدقة لهذه الانطلاقة التي قامت بين تشرين اول وتشرين ثاني لعام ١٩٧٢ .

ففي يوم الاثنين ١٦ تشرين الاول ، وبالاستفادة من وجود الصحفيين المدعوين لحضور اعلان جائزة بلانيتا في برشلونة ، عقد في فندق ريتز ندوة صحفية كان أبطالها الناشرين كارلوس بارال وخوسيه مانويل لارا (جونيور) والصحفي والقاص انطونيو بورغوس كغراب للبين . وقد أبلغ الاثنان الاولان الحضور واقع (متبنيين فكرة بالتاسار بورثيل) انطلاقة روائية هدفها تحريك جمهوريتنا الادبية المنهكة . وقد كرر بارال ما كان قد أورده في مقالة (ترويونفو) واعطى اسماء وعناوين كانت له في تلك المغامرة المتقاسمة : خمسة جددا جدا وخمسة آخرين كانوا معروفين من النقد والجمهور القارىء ، وكذلك فعل لارا مع مؤلفيه الخمسة بالاضافة الى تمرير ملاحظة توضيحية عن الغاية المرجوة ، حيث نقرأ بين اشياء اخرى :

« ... لقد تميزت (هذه الدار) دائما بدعمها لادبنا (و) قررت أن تنضم الى مبادرة بارال للطباعة وتقوم باصدار خاص للعديد من الروائيين الاسبان من المرحلة الاخيرة لاختبار حيوية وصلاحية الرواية التي تكتب في اسبانيا في اللحظة الراهنة . لذلك ومع بارال للطباعة، رغم المحافظة على الاستقلالية التامة فيما يتعلق بالتقديم والحجم وعلامة الطباعة، ستصدر بلانيتا خمس روايات اسبانية تعتبرها ممثلة للمواقف الاكثر تجديدا وأصالة بين ما هو موجود في بلدنا اليوم .

ولقد اظهر انطونيو بورغوس ، مثل بعض الحضور الآخرين والذين لم يكونوا قليلين فيما بعد ، استغرابه للتزاوج الغريب بين داري نشر متباينتين تماما (بل ومتعارضتين ايضا) حتى ذلك الوقت وتساءل بصوت عال وبخبث ايضا ما اذا كانت القروض التي طلبها ، في السابق ، كارلوس بارال من بنك اتلانتيكو ستمنح له في المستقبل من قبل خوسيه مانويل لارا ، وهذا ما انكره صاحب العلاقة . وكذلك قدر (م. فرناندث ـ براسو) المخاطرة التي يقوم بها هذا الناشر او ذاك بأنها غريبة ، لان « الانتاج الذي يراد اطلاقه الى مستهلك القراءة (هو) رواية تجريبية لبعض الشباب الاسبان » .

وكان تقديم المؤلفين والكتب الصادرة قد تم في مدريد بالتناوب وبشكل منفصل ، كما لو ان المقصود منذ البداية التأكيد على الخاصة الظرفيه للوحدة بين لارا وبازال . فقد قدم هذا الاخير فريقه المكون من خمسة جديدين جدا ـ آنا ماريا مواكس ، كارلوس ترباس ، فليكس ده اثوا خابيير فرناندث ده كاسترو وخابيير دل امو ، ـ في مكتبة رايويلا ، يوم الاثنين ٣٠ تشرين الاول في الساعة الثامنة مساء ، وكان خوان غارثيا اورتيلانو هو الذي قام بالاطراء على زملائه الشباب ، الذين مدحهم على انهم افضل كتابا من معظم الروائيين الذين ظهروا في الخمسينات والستينات اقتفى في اعمالهم الرواية الفرنسية الجديدة في الوقت الذي ابرز فيه « غذاء القفز » رواية فرناندث ده كاسترو ، على انها الاكثر قيمة والاصعب بين مجموع ماقدم . وفي يوم ٣ تشرين الثاني قدم كارلوس بارال غارثيا اورتيلانو بمفرده (...) .

ومن جهته قدم لارا في مكتبة اسبيسا ، كتابه الجدد جدا (بعضهم ليس الى هذا الحد) وكان دخل شهر تشرين الثاني تماما ـ مانويل باثكيث مونتالبان ، رامون ارناندث ، فديريكو لوبث بريرا ، خوسيه ماريا

باث ده سوتو وخوسيه انطونيو غابريل اى غالان ـ وقد قدمهم الفونسو غروسو باطراء شديد والذين كانوا بالنسبة له « يكتبون بحرية ، وهي الطريقة الوحيدة كي يكتب المرء بنزاهة » .

وما ان خرجت العناوين الستة عشر المصدرة ، والتي قدمت كرد على سؤال « هل توجد رواية اسبانية جديدة أم لا ؟ » ، الذي حملته كحاشية ، لافة ، كتب بارال الاثنا عشر ، الى واجهات المكتبات حتى بدأ المشجعون والنقاد الادبيون يتحولون الى صدى لظهورها .

اما فيما يتعلق بتلقف الجمهور القارىء لها فأعتقد انه يمكن التأكيد بانه كان قليلا بشكل عام (ربما بعض المؤلفين الذين كانوا معروفين يشكلون استثناءا ، كما هو ، على سبيل المثال ، حال غارثيا أورتيلانو) ، وذلك نظرا لصعوبة تلك الكتب ، ولانه ، ورغم الحملة الدعائية للاصدار ، نقصهم الدعم المكرس لفضيحة ما أو جائزة ما مشهورة (...) أخيرا يمكن تحديد اختلافات في الترتيب الفني ، اللغوي والبنائي ، ذلك لان رامون كارنيثير كان وفي كل لحظة روائيا أقرب مايكون الى التقليدية ، بينما في روايات فيريس وغارثيا أورتيلانو ماتزال توجد بقايا الواقعة الاشتراكية والسلوكية ، اللتين كان قد مارسها في السابق مؤلفا هما ، وهكذا فلا هذا ولا أولئك يبدون قريبين من تجريبية الاكثر شبابا المخاطرة ، التي لم يشارك بها عمليا باث ده سوتو ولا باثكيث مونتالبان . وعليه يجب التسليم لوضوح وجود مجموعات تحتية او اتجاهات ، والتي نتيجة للظرف وتحت خطر بلبلة المتأمل ، قدمت على أنها كتلة متراصة ، وهما مجموعتان على الاخص .

ويبدو ذا معنى التطابق الزمني شبه التام ، الحياتي والجمالي الخاص للمؤلفين الذين نحن بصددهم ، وكان تصنيف رافائل كونته على الشكل التالي :

« تتمفصل هذه الرواية في اتجاهين رئيسيين : اما تجديد واقعيتنا التقليدية ـ حيث أعطت أفضل ثمارها ـ أو صياغة ظواهر ذاتية مع استئناف أساليب الطليعة الاوروبية ، الطريق الذي يقدم الآن وكأنه أكثر شكا وأقل موضوعية » .

الواقعية التقليدية التي أشار اليها الناقد يمكن ان تكون تماماالحنين والمزاج ونخص به كارنيثر بأعماله المتوالية أشجار من ذهب » (١٩٦٢) و « أيضا مانشينيدو مات » (١٩٧٢) كما الواقعية الاكثر التزاما واقلاقا عند أنطونيو فيرس في « المعول » (١٩٥٩) وبعض الروايات التالية ، أو الواقعية الباردة والمتشددة عند غارثيا أورتيلانو ، الذيوصل بصداقات جديدة (١٩٥٩) و « عاصفة الصيف » (١٩٦٢) الى الحد الاقصى في ممارسة البيهافيورية . ان تجديده (أي تجديد غارثيا أورتيلانو) مرتبط فقط بما قدمه في « لحظة ماري تريبون الكبرى » ويلاحظ القارىء انه في هذه الرواية الكبيرة (جزءان و ٨٤٢ صفحة) والمشغولة في زمن طويل (ثمانية اعوام استغرق تأليفها) يوجد بواعث مطروقة عند المؤلف ـ شخصيات استبد بها الجنس والكحول ، تنتمي الى الطبقة البرجوازية يباغتها الاقتحام الذي تقوم به لـ عصابتها المواطنة الامريكية الشمالية الغربية ، كما حصل لأمثالهم في « صداقات جديدة » بـ الاعلان عن حمل غير مرغوب به ، وكما حصل مع شخصيات «عاصفة الصيف» ... بظهور جثة احدى العاهرات ـ وكذلك أهمية الحوار الذي أداره بمهارته المعتادة وعنايته التي تكاد تكون مفرطة في الترتيب البنائي. لكن استخدام لغة أكثر تحميلا وغنى والاستخدام الوفير للاحالاتالثقافية واستخدام بعض الاساليب الفنية ، التي يجب البحث عن سابقاتهاالاقرب بين الزملاء الامريكيين الاسبان ، تشكل برهانا واضحا لهذا التحديد المهم رغم انه نسبي .

واذا ماتعرضنا للكتاب الجديدين جدا : اي أولئك الذين يقدمون هنا عملهم الاول او الثاني ، الذين يحومون حول الثلاثين ، وبدؤوا أيضا بممارسة أجناس تختلف عن الرواية ، امكن القول ، كما هو منتظر ، ان رواياتهم عادة ماتكون ناقصة او مشوهة ، وصعبة بشكل مجاني على القارىء ، وتكاد تكون دائما مضجرة ، وبقليل جدا من التقلب الداعم يجعلون من الخرافة تحقيقا وتأملا، وينشغل مؤلفوها بالتجريب اللغوي والفني ، لكن دون ان تنطبق النتيجة على المراد طموحا . بعض هذه الروايات تنطوي على بعض الحجج ضد المجتمع الذي يندرج فيه الابطال او الشخصيات ـ حالة « دروس حينا » لأثوا ـ المسؤول عن خيبته والارتيابية الناتجة ـ ساباس ، أحد الصديقين في « حوار المساء »،رواية باث دل سوتو، ينتهي كربا الى ان : حقيقتي بسيطة للغاية في أي من الاشخاص الثلاثة ، في المفرد وفي الجمع ، في الماضي ، في الحاضر وفي المستقبل ، وانا لم انكر قبولي لها قط . تتلخص في كلمة واحدة هي فعل واسم ، جوهر ووجود : « خيبة » !

تلك هي حياتي ، هذا هو حبي ، هنا يكمن امسي وغدي ـ . ان الطفولة والمراهقة التي يستحضرها بعض هؤلاء الروائيين ـ حالة آنا ماريا مواكس في « ياوولتر ، لماذا ذهبت ؟ » وسانتشو اسبيسو في « المتاهة اللاوية » ـ تبتعد كثيرا عن ان تكون الفردوسات الغرامية المفعم تذكرها بالحنين العذب والكائنات البشرية التي لاتحصى . واذا ما كان الامر كذلك فانه يسقط سلبيا ، زمن مابعد الحرب الاسبانية القاسي ، الذي عاشه مؤلفون ومخلوقات روائية عاشوا وعانوا .

نحو ربيع عام ١٩٧٣ كان قد انتهى الامل الذي أثارته اصدارات بارال ـ بلانيتا ـ واذا ماتركت جانبا ردود الفعل السلبية ـ كما هو الرد

الدائم لـ خوسيه دومينفو المعتدل ـ وكذلك الفرحة الطائشة لمن اراد ان يجد نفسه أمام ليس أقل من جيل جديد من الروائيين ، فانني أقدر ان شيئا (أو أشياءا) كان مفيدا في هذه الرسالة النشرية ، غير المؤهلـة جيدا ، ومنذ البداية ، لان تحدث نجاحا ساحقا في المبيع . « لقد تحرك المشهد العام ، واهتزت ضمائر النقد ، وانبثق فضول عند الجمهور » « رفائل كونته » . ثم انه قامت محاولة لاخراج روايتنا من السبـات الذي أحدثه نضوب وتعب الواقعية الاشتراكية .

* * *

---

* عن كتاب « تاريخ ونقد الادب الاسباني » بادراة فرانشيسكو ريكو . المجلد الثامن باشراف دومينفو ايندوراين : « المرحلة المعاصرة ـ ١٩٣٩ ـ ١٩٨٠ » بالتعاون مـع فرنانـدو بالز . دار نشر « اديتوريال كريتيكا » برشلونة ١٩٨١ . صفحة ٤٩٠ـ ٥٠٠ .

«كاميلو خوسيه ثيلا» الروائي الحائز على جائزة نوبل ١٩٨٩

مقابلة أجراها الناقد الإسباني في الشيسكولويث براخت

Francisco Lôpez Barajas

• ت : وجيهة كاظم آل طعمة

على هذه المستويات من حياته واعماله (فضلا عن مستويات أخرى وصلها حديثا) ، عاد كاميلو خوسيه ثيلا الى احداث كل أنواع ردود الفعل المحصورة بين الحزبين المتناقضين من قبيلتنا الاجتماعية والادبية المسترخية .

في هذا الاتجاه . هنالك أمران يستحقان الاهتمام (حياته العاطفية ومنحه جائزة نوبل) أحييا كل المواقف الثيليانية والمضادة لها.

---

* كاتب وروائي اسباني غاليسي . ولد في بادرون Padron في مقاطعة غاليسيا عام ١٩١٦ . وهو عضو في الاكاديمية الملكية الاسبانية للغة .

أحد أقطاب الرواية الاسبانية المعاصرة . له أكثر من مائة عمل معظمها أعمال روائية كما له دراسات أدبية . وقد حصل على جائزة نوبل للآداب لعام ١٩٨٩ لروايته «الخلية» التي كتبها سنة ١٩٥١ وقد تناولت السنوات الاولى من حكم فرانكو . من أعماله . رواية عائلة باسكوال دوارته ، ورحلة الى القرية ، واللاثاريو الجديد ، قاعة الاستراحة، الشقراء السيدة كالدويل تتحدث مع ابنها ، يهود ومسلمون ونصارى ، وهناك مختارات مثل المعجم السري . وهو كاتب وروائي معروف عالميا لاسلوبه البديع وتحليله الرائع لشخصياته .وقد ترجم الكثير من أعماله الى عدة لغات .

بين هذه ، هناك مواقف من يعتقد ان كاميلو خوسيه ثيلا قد تغير وانه لم يعد كما كان في السابق . ولكن ثيلا لايتكلم عن هذا ولا يعقب ، نعم انه يعرف ولكنه لايجيب . له الحق في ذلك ، بالاضافة فان الامر غير مهم . لان بعضنا نحترمه لاعماله ومقدرين لها ومستمتعين بها ، وآخرون ربما اقل مزدرين لاعماله ومخاصمين له. اذ انه وكما أشار آرتور لونكفيت (Artur cundkvist) من الاكاديمية السويدية « الحائز الجديد لجائزة نوبل هو قوي جدا كما هي شخصيته ، وحياته الخاصة مثل واحدة من رواياته ، مليئة بالالوان والطاقة » .

س ــ كاميلو ، في كلمتك الاخيرة امام الاكاديمية السويدية ، قلت انك « تسير في الحياة متخفيا كمقاتل » . أهذا يعني أنك تحاول اخفاء خجلك ؟ وهل أنت أيضا مثل حالة بايه ــ انكلان(١) .

(Valle - Inclan) وفقا لما عبر عنه رامون غومث دي لاسيرنا(٢) (Ramon Gomez de la Serna) : « أفضل قناع لك تختفي وراءه ان تسير ماشيا عبر شارع القلعة » ؟

ج ــ ربما اكون خجولا أكثر من شيءآ خر . نعم ، ولكني ايضا لست قليل الحياء . وما قاله رامون غ . دي لاسرنا كان باتجاه آخر .

لا ، ليس هو الشيء نفسه . أعتقد نعم ، يجب ان يكون الانسان مقاتلا ، ولكني اردت القول انه يجب ان يكون قريبا من المدافع في الحياة، وفي الادب أكثر من ذلك ، ولكن من المفروض أن يكون هكذا عند كتابة الاعمال الادبية طبعا .

---

(١) رامون ديل بايه ــ انكلان ، (١٨٦٩ ــ ١٩٣٥) : وهو مؤلف قصصي وروائي اسباني .

(٢) رامون غومث دي لاسرنا ، (١٨٩١ ــ ١٩٦٣) ، روائي وباحث اسباني .

س ـ اذن ، عند ظهورك للناس ، الم يكن ثيلا شخصية من نسج الخيال ؟

ج ـ لا اعتقد . ولا في اية حال من الاحوال.

س ـ كاميلو ، لقد فعلت كل شيء ، وعملت كل شيء في الحياة (اعلانات لشركة كامبسا ، عضو في المجلس الاداري للسكك الحديدية (ريفيه) ، عضو في مجلس ادارة البريد والقضاء بمنصب فخري ، والثائر الاكبر في ارانخويث(Aranjuer ، مدينه ....) أذكر لي شيئا لم تفعله قط ؟

ج ـ لا اعلم ، لم ابحث هذا الموضوع . سيكون من الصعب الدخول فيه .

لا أعرف ...

س ـ لننتقل الى اعمالك الادبية . ذكرت مرة انك حينما اعدت قراءة رواية عائلة باسكوال دوارته اكتشفت تفاهات لم تعد لترتكبها الآن. الى أية تفاهات تشير : الاسلوبية ، البنيوية او الموضوعية ...؟

ج ـ حسنا ، ونجدها أيضا في رواية الدون كيخوته . وكان كربانتس مهما جدا بحيث هو نفسه عانى من هذه السقطات وقد أدرك هذه القضية حتى أولئك المغرمين بثربانتس.

اجل ، اجل ، هنالك سقطات . في كل الاعمال نجدها المسألة هي انه من الواجب النظر اليها بمنظار دقيق في الزمن الذي كتبت فيه ....

س ـ ان اخذنا بعين الاعتبار وجهة النظر تلك ، فما هي هذه الهفوات ؟.

ج ـ لا أعلم . ولكن حسنا ، هناك تنافر في النغمات وتكرار في العبارات ... ربما الآن ماكنت لأقترفها . ولكن هذا لايعني ان معرفتها

مفيدة . اذ لعل تلك الهفوات ، أيضا ، تعطي طرافة للنص ، لا أدري . هذا ممكن . وما أذكره دائما هو عند تعاقب السنوات يفقد الشخص من النضارة مقابل مايحصل عليه من الحكمة والتجربة .

س ـ هل يحصل لك الشيء نفسه في قراءاتك ؟

ج ـ نعم ، بمرور الزمن تقل قراءتي وتكثر كتابتي . وهي مسألة منطقية أيضا . والآن ، لكي أقرأ كتابا ما يجب ان يكون معروفا .

في السابق كانت لدي شراهة حقيقية للقراءة . على سبيل المثال هذا الكتاب لستاندال الذي جلبته لي ، فاني سأعيد قراءته . وتقريبا كل ما احتاجه الآن هو اعادة قراءة بعض الكتب . وهي أيضا ، ليست بالكثرة التي يعتقدها الناس .

س ـ لماذا ، ومنذ ظهور رواية « عائلة باسكوال دوارته » « La Familia de Pascual Duarte »، كان التناقض جليا بين اقبال القراء من جهة ، وازدراء المؤسسات السياسية من جهة أخرى ؟

ج ـ لا ادري ، انظر في أيام فرانكو « Franco » جمع البوليس الطبعة الثانية من « باسكوال دوارته » ، وبقيت ممنوعة لعدة سنوات . ولقد منعت الرقابة نشر رواية « الخلية » « La Colmena » التي ظهرت كما تعرف في الارجنتين . ونتيجة لذلك فقد طردوني من جمعية الصحافة (وكنت أعيش من المعونات) وحتى منعوا من نشر اسمي في الصحف . والآن يعلنون تصريحات غبية ...

س ـ هل تريد القول ان الشعب في هذه المسألة اكثر وعيا من الساسة ؟

ج ـ لا ، لا ، ليس في هذه المسألة وانما في كلها . تاريخيا ، كان الشعب الاسباني متحديا حكامه على الدوام . بدون أي شك .

وهذا بلد لديه خلفية هائلة . انظر للاشياء التي قام بها الاسبان على هامش المؤسسات .

س ـ في عام ١٩٤٥ نشرت مجموعة شعرية وهي « سحق ضوء النهار المريب » وهو كتاب ميزته انه يعكس فترة الحرب الاهلية.

ج ـ ابدا ، هذا الكتاب سابقا لهذه الفترة . انه اول مؤلف كتبته وكان في عام ١٩٣٦ . ونشرته فيما بعد لأني لم اجد ناشرا حتى ذلك الوقت حيث ان الجميع رفضوه . بعد ذلك ، وتحت ظل كتبي الاولى التي نشرت فكروا ربما يستطيعون تصريفه .

ومن المدهش ، تعاد الآن طبعته الخامسة أو السادسة.

س ـ أتعترف ببعض التأثيرات ؟

ج ـ نعم ، لقد كان هنالك تأثير واضح من السوريالية ، وهذا التأثير قد درسه استاذ اسباني يعيش في امريكا الشمالية . وهو مانويل مانتيرو « Manuel Mantero » .

س ـ لماذا اخترت هذا النوع الادبي في فترات لم تكن ملائمة للشعر الغنائي ؟

ج ـ لا ادري . كانت قد بدأت الحرب الاهلية . ليست لدي اية فكرة .

س ـ بعدها واصلت كتابة الشعر . ولكن لماذا بهذه السرية ؟

ج ـ يارجل ، لا ، انظر ، اسبانيا بلد فقير جدا بحيث لايستطيع شخص واحد من حمل فكرتين معا . ان كتبت نثرا فلا يجب ان اكتب شعرا . بالاضافة الى ذلك ، ومن المحتمل ، انني احس بسرور اكثر عند كتابة النثر من الشعر .

قال أمريكو كاسترو(١) « Américo Castro » في مناسبة ما ان « التاريخ الذي لم يقع ليس قابلا للتاريخ » . بالطبع وله الحق اذ أن ماجرى لي هو نفس ما أشار اليه .

س ـ من مينيو « Mino » الى بيداشوا « Biclasoa » ، ومن اندلسيا الى وادي الرمة « Guada rama » (٢) قد عرفت كيف توحد وببراعة منقطعة النظير شخصيات ومشاهد .

على خط جيل ٩٨ الذي كانوا قلقين على مستقبل اسبانيا ، الست مكملا للاسلوب داخل الاطار التاريخي في مسيرتك ضمن الطرق الاسبانية عند استخدامك الافكار الاونامونية(٣) ؟

ج ـ لا ادري على اية حال ربما اكون احدهم ولكن ناضجا لاني قد طفت في اسبانيا . جيل ٩٨ لم يقم بذلك . جيل ٩٨ قرأ تاريخ اسبانيا صفحة صفحة ، وانا عرفتها خطوة خطوة .

الرحلات التي قام بها جيل ٩٨ كانت دائما قصيرة جدا وتقريبا فاشلة على الدوام . المسألة هي انهم كانوا يمتلكون قريحة ادبية قوية وكتبوا صفحات رائعة . وهذا شيء آخر .

س ـ لنتكلم عن رواية (الخلية) ستاندال يقول ان « الرواية هي مرآة على حافة الطريق » .

ج ـ حسنا ، هذه العبارة تنسب الى ستاندال وتردد دائما . . .

---

(١) مؤرخ وكاتب اسباني (١٨٨٥ ـ ١٩٧٢) . صاحب كتاب « اسبانيا في تاريخها » « Espana en sa Historia » .

(٢) أسماء مدن اسبانية .

(٣) نسبة الى اونامونو « Unamuno » .

س ـ طيب ، أتعتقد ان هذا الرأي الستاندالي من الممكن تطبيقه على عمل القصصي وبالتحديد على رواية الخلية ؟

ج ـ لا اعلم . ولو ان المرآة مرارا ماتكون مقعرة او محدبة لاجل تشويه المشاهد بشكل مناسب ، طبعا .

س ـ على اية حال ، اعتقد ان لك علاقة بشكل ومكان وضع تلك المراة . اليس هذا صحيحا ؟

ج ـ نعم ، او ربما اقل مما تفكر به . عندما يبدأ الشخص بالكتابة لايعرف ماسيقوم به ولا اين يضع المرآة . بعدها ، احيانا ، يصيب ويضع المرآة بشكل صحيح . لاحظ ، في هذه المهنة من الضروري ان يكون الشخص متواضعا جدا ولا يعتقد بامتلاكه صيغة وضع المرايا . يجب ان نضعها أولا ومن ثم نرى ان كان المكان صحيحا أم لا .

س ـ منذ عام ١٩٥٦ ، وعلى مدى اربع وعشرين سنة ، كنت تصدر صحيفة صوت أرمادانس ...

ج ـ وبدون اية معونات مالية رسمية أو شخصية . لاشيء .

كانت هنالك معونة مالية من بنك أوركيخو للعدد الخاص بأنخل فيرانت ، اذ ان الصحيفة لم يكن لديها قرشا عندما كان انخل فيرانت يعالج سكرات الموت واردنا ادخال السرور على قلبه .

س ـ ماهي المقاييس التي كانت لديك عندما كنت مديرا لواحدة من ابرز الصحف في فترة مابعد الحرب ؟

ج ـ لا أدري . في تلك الفترة أعادوا الكثير من الاسبان المنفيين الى اسبانيا . وفي هذه الصحيفة ، على سبيل المثال ، قيل لي انه يجب توجيه التحية في العدد الاول لرئيس الدولة ، ولم أوجهها .

ولقد نشرت في العدد الاول قصائد بالقطلانية والغاليسية (ولم تنشر حينئذ بالباسكية لانني لم أجد قصائد بتلك اللغة) .

وقالوا انها ستكون نهاية العالم ولم تكن ولم يحصل شيء .

وكان هناك تقرير صغير من حين لحين : ولكنه كان كما اعتقد على سبيل المجاملة .

تلك الصحيفة كان لها فائدة عظيمة جدا وهي صدورها في مكان بعيد جدا عن مدريد ، ولو كانت في مدريد لصارت الاوضاع اكثر صعوبة .

س ـ احد اصعب مؤلفاتك ، هي رواية سان كاميلو ، ١٩٣٦ « San Camilio , 1936 » والاهداء فيها : « الى شباب مجموعة ٣٧ الذين خسروا شيئا ما : من الحياة ، من الحرية ، من الامل ، من الرجاء ومن الحياة . وليس للمغامرين الغرباء الفاشيين والماركسيين الذين شبعوا من قتل الاسبان كأرانب .

والى الذين لم يعطهم احد شمعة في دفننا » . هل حمل كاميلو خوسيه ثيلا شمعة في هذه « المهزلة التراجيدية القصيرة » ؟

ج ـ لم افهم سؤالك . لاحظ ، اذا لم يحصل اي تدخل من قبل السياسة السليمة ، لافي هذه الحرب فقط وانما في كل الحروب ، فان هذه الحروب لن تستغرق اكثر من خمسة عشر يوما.

الآن ، لا اعلم ، مع هذه الحروب المعقدة ، لا ادري ، اذ ان تلك الحرب كانت بالهراوات ، كانت آخر حرب بالاسلحة التقليدية . لم تكن هناك صواريخ ، لم يكن اي شيء من هذا القبيل ، كان من الممكن ان تستغرق خمسة عشر يوما ، لا اعرف كيف يمكن حلها ، لا اعرف ولكنها لم تكن لتستغرق اكثر من خمسة عشر يوما .

س ـ ربما ، اكثر رواياتك غموضا هي « صلاة المساء في جمعة الآلام ... » .

ج ـ ليست الاكثر غموضا ، بل الاكثر تعقيدا .

س ـ كتابا تناول موضوعا لم يجرأ احد من قبل ان يتطرق اليه .

ج ـ هذا لايعني شيئا . ليقولوا قداسا .

س ـ أنت خصصت لكل من مدريد والقرية وغاليسيا ولارده واندلسيا كتابا مستقلا . هل سن الممكن القول ان « صلاة المساء لجمعة الآم ٥ » ، هي رواية مايورقية ؟

ج ـ لا أعتقد . كل الاعمال التي كتبتها في هذه الفترة هي مؤرخةفي مايورقة « Millorca » وهو المكان الذي فيه كتبتها . على العكس ، ان مايورقة هي عالم مضيء ، ساطع ، صاف ومشرق حقا ، وهذه الرواية ظليلة .
لا ، لا .

س ـ لقد قلت عنها ، انها « تطهر القلب » . . .

ج ـ نعم ، بالطبع .

س ـ هل اردت القول انك كنت تشعر بشدة المعاناة وانت تقدم على كتابتها ؟

ج ـ انا أعاني كثيرا عندما أكتب . الكتابة تتعبني . ولدي أيضا تعويض كبير عن هذا ، وعندما أجد الكلمات التي أبحث عنها أو الصيغ التي أريد التعبير بها ، حينها . . . لا ادري .
احيانا ، تمضي هذه الفترة علي بصورة سيئة واخرى بشكل جيد.

س ـ ولكن ، ماهو اكثر شيء يعجبك في الادب ؟

ج ـ اكثر شيء يعجبني في الادب هو عمل الكتابة فقط .

س ـ في اي عمل شعرت بالمتعة عند كتابته ؟

ج ـ لا أدري . في عمل الكتابة البحت . واعتقد في جميع الاعمال.

س ـ هنالك لان تداخل المتعة بالمعاناة ؟

ج ـ حسنا ، لا ادري ان كان هذا تداخلا أو شعورا متعاقبا . لا اعلم ربما تأتي المتعة والمعاناة مختلطة او متفردة واحدة تلو الاخرى ، ولكنها تنمو عند عمل الكتابة ، وهذا اكثر شيء يعجبني ، والوحيد الذي يعجبني . مثلا ، هذا تكريم لي من قبل صحيفة اينسولا (Insula الجزيرة) .

في الواقع انا شاكرة جدا لهذا . ولكن اذا لم يحدث هذا لن يحصل شيء . مثلما لم يكن ليحصل شيء اذا لم تكن قد كتبت الكيخوته (Quigote) او الكوميديا الالهية . لاشيء على الاطلاق . وانا شخصيا وانت أيضا يسعدنا انها قد كتبت لاننا هكذا نستطيع قراءتها . وهذا اكيد .

س ـ عندما افتتحت في برونسفيك (Brunswik) موسيقى بيرليوث روميو وجولييث ، اقترب احد المهووسين بالموسيقى من الملحن وقال له :
ـ يا استاذ ، لماذا لاتحولون هذا العمل الى أوبرا (Opera) ؟ سيكون ذلك مدهشا .

ـ لا استطيع ذلك ـ اجابه بيرليوج ـ انا واثق اذا قمت بذلك فسأموت من شدة الهيجان . كيف تحملت ليلة افتتاح أوبرا ماريا سابينا تلك التراجيدية الغنائية الرائعة ؟

ج ـ لقد تحملتها بشكل جيد لان ذلك هو غرض هذه الرواية . نعم عندما كتبتها فكرت بأن شخصا ما سيضع لها الموسيقى وهذا ما عمله ليوناردو بالادا (Leonardo Balada) .

س ـ مع هذا ، فقد ترك تقديمها أصداء متباينة في نيويورك وفي اسبانيا ، اليس هذا صحيحا ؟

ج ـ نعم ، لقد نجحت نجاحا جيدا في صالة كارنجي (Carnegie Hall) في نيويورك ، وبعد ذلك قدمت هنا في مدريد ، ولقد

اشتبهوا وادخلوها بعد اوبرا لكالدرون دي لا باركا (Caladeron de la Barca) بفترة وجيزة . فبدات السيدات ذوات المشدات وعقود اللؤلؤ الصناعية بشتمي ، ولكن ذلك لم ينزل من قدري .

ولدي شريط مسجل عليه كل ذلك . لاني كنت في احدى المقصورات وكنت أحييهن عندما رفسوني بأرجلهن وقلن لي بدون الحظ من قدري: « سيد كاميلو ، اذا لم تكن المراة سيدة بمعنى الكلمة فسنهاجم والدها » وكنت أحييهن ، بكل لطف . كيف يمكن ان تأخذ هذا على محمل الجد ؟

س ـ رفسات قليلة تلك التي تلقاها كاميلو خوسيه ثيلا في حياته . .

ج ـ لكن هذا لايهم لاحظ ، أنا استلم رسائلا كثيرة . ولحد الآن لم انته من فتح الرسائل كلها . وايضا هناك صناديق مراسلات لم تفتح حسنا كلها تقريبا لصالحي ، ولكن توجد بينها أخرى شرسة ، تهينني وتتوعدني بالموت . . .

اذن ، ماذا نفعل لهم !

في أحد الايام ، قال لي احدهم : « في الاكاديمية يوجد الكثير من الاغبياء » . فقلت له : « أرجو المعذرة ، ولكن توجد نفس النسبة المئوية منهم في محطة سان مارتين للمترو . انها النسبة المئوية من الاغبياء الذين يقدمهم المجتمع الاسباني . ولا يجب ان تكون أكثر » .

وهذا هو الشيء نفسه . من الضروري تقبل هذه الاشياء بقدر من الصبر أليس كذلك ؟

س ـ عندما ظهرت رواية (رقصة من اجل ميتين) كان نجاحها ساحقا . بالتأكيد لان فيها الظرافية والجنس ، وهذه أشياء تعجب الجمهور القارىء . ولكن كان هناك أيضا الفناء والعمق الفلسفي . هل كان اقتران هذه العناصر متعمدا ؟

ج ـ لا ليس الامر كذلك ، هذه العناصر اجتمعت بعفوية . ولم تكن غاية في كل الاحوال .

س ـ كيف يمكن ان تجعل من العمل الشعبي والعمل الراقي عملين مترادفين ؟

ج ـ لا استطيع ، انا لا اعرف امكانية القيام بالعثور على صيفة واحدة . . . .

س ـ منذ فترة قصيرة،اولت احدى الآنسات في التلفزيون انها عند قراءتها لرواية (رقصة من أجل ميتين) في المترو في باريس ضحكت كثيرا حتى ان المسافرين ظنوها معتوهة .

وهذا يذكرني بطريفة عن رجل انجليزي في القرن السابع عشر كان ينظر بدهشة الى رفيقه في المأمورية الذي كان يقرأ الكيخوته يتلوى من الضحك .

بماذا تشعر امام رد فعل كهذا ، وامام هذه القدرة على احداث ردود افعال متميزة ؟

ج ـ لا أدري . قليلا من الدهشة والامتنان بدون شك.

هذا جميل جدا . واحس بارتياح لانني المسبب لتلك اللحظة المتفائلة التي تمر على ذلك الانسان . اجل ، اجل انه لشيء جميل حقا .

س ـ بعد ذلك جاءت رواية الرحلة الجديدة الى القرية (Aluevo viaje a la Alcarria) التي صاحب ولادتها اعلان دعائي كبير .

ج ـ لا ، انتبه ، هنا انت مخطىء ، الاعلان الدعائي كان للمجلة التي ارادت نشرها ، وليس لي . . .

س ـ اتفقنا ، ولكن بالتأكيد تمتع كاميلو خوسيه ثيلا كثيرا وهو يسافر من جديد . .

ج ـ آه ، نعم ، كثيرا ، مع السوداء تلك والرولس رويس ، والمنطاد نعم بالطبع . لنرى ، في السابق كان يسمح للكتاب ارتكاب حماقات مبهجة وذكية نوعا ما ، أوليس كذلك ؟

لنضرب مثلا ، بابيه ـ انكلان أو رامون غ . دي لاسرنا.

أما الآن فالذي يرضي الدولة ان يكون الكتاب أكثر شبها ممكنا بالموظفين العاديين والمطيعين ايضا ، وانا أرفض تمثيل هذا الدور. بالتأكيد ان هذا مؤسف جدا بالاضافة الى ذلك فانهم سينتهون بتحميل الادب اكثر مما يراد له ، ومن هناك حيث سيكون وكلاء الدعاية مستغنى عنهم في كل العالم ، ابتداءا من اسبانيا . كما ، وفي اتجاه محدد ، وسيتصور الشراح والمنظرين بدلا من المؤلفين المبدعين . وهذا خطير جدا .

الآن ، السيد الذي يحمل دراسة عن .... هو أكثر اهمية من الموضوع الذي يدرسه ، لا ، لا . هذا هو العكس . وانا أعتقد انني على حق ، اليس كذلك ؟

س ـ لقد قلت لي ا انك كنت مسرورا جدا في تلك الفترة ، اي فترة رواية « رحلة جديدة القرية » ، وبالاضافة الى ذلك كنت مستمتعا ، ومع ذلك فقد استخدمت في الرواية صور التعاسة للرفاق القدامى الذين اختفوا ، وللزمن الذي مرق كاسهم . فهل يخشى كاميلو خوسيه ثيلا في الجزء الثاني من الرواية شيئا ما ، ولهذا فقد أحاط نفسه بمظاهر العظمة والبذخ في احتفال بهيج ، بما في ذلك سائقة الرولس رويس السوداء ؟

ج ـ لا ، لا ادرك ماتقول . لكن لماذا ؟ كان ذلك مسليا جدا . وبالاضافة الى ذلك انت قلت ان هذا شيء ظريف !

ان ركوب الرولس رويس ليس شيئا ظريفا ، بل رفاهية مبهجة. والصعود بالمنطاد هي مغامرة حلوة جدا .

س ـ الم تشعر ولا في اية لحظة ، بالرغبة في ان تترك كل شيء كما هو وبدون تنقيح حيث يعده البعض افضل ماتكتب ؟

ج ـ آه لا ادري . وما علاقة الرحلة الى القرية بهذا ؟ المكان فقط . استحال ان يكون جزءا ثانيا . اريد له ان يكون كتابا آخرا وبمكان عادي وهذا مختلف .

س ـ بظهـور روايـة « المسيـح يظهـر في اريـزونـا »
(Cristo versus Lrizona)

ظهرت اشارات نقدية قاسية وهي تلتقي من جانب آخر معانخفاض عائد رواية « الرقصة .. » ، بعضهم يتهمك بالخفة ، وآخرون يقولون ان هذه الرواية هي متبادلة ... ، في الواقع ، هل تشعر باهتمام لما يكتبه النقاد حول أعمالك ؟

ج ـ مطلقا ، ولا بأية صورة ، سأكون خاسرا ان تأثرت بذلك وأنا سأوضح لك الآن ،وهو ان كل العالم يجب ان يعيش من عمل ما ،وليفعلوا ذلك . لكن تلك الضرورة لـ « قتل الاب » التي يشعر بها شباب اليوم لم اكن أشعر بها اتجاه باروخا وبايه ـ انكلان . على العكس من ذلك ، كنت اكن لهم اعجابا حقيقيا مازلت اظهره . وخطابي في ستوكهولم بداته بذكر باروخا ، نعم ، بالتأكيد . وكل واحد حر التصرف .

س ـ هل يبدو لكاميلو خوسيه ثيلا بأن دور النقد المعاصر جدير بالاحترام ؟.

ج ـ لا أعلم . اعتقد انه يوجد دارسين جيدين ، نعم ، ولكنهم من المعتاد ان يكونوا في الجامعات . الآن ، الكاتب يصبح ناقدا ، هـذا غـير صحيح . اذ انهما وظيفتان مختلفتان او يجب ان تكونا هكذا .

س ـ مع ذلك وكما تعرف ، كأن المؤلفون يشعرون دائما بالرغبةفي تقييم اعمالهم من قبل معاصريهم الا انهم كانـوا يخطئون علـى الدوام ،

لوبي دي بيغا (١) Lope de Vege قال : انه لايوجد احد ماتصل به «الحماقة الى درجة ان يمدح دون كيخوته ، وقال غنغرة (٢) (Gongora) .. ان ابيات لوبي « تشبه الكعك البارد » حينما يخرجها من المسرح، فولتير قال : ـ ان عمل شكسبير كان عملا فظا وسوقيا » ...

ج ـ بالطبع ، لاحظ ، أننا المبدعون نكون نقادا سيئين ، وانا أتكلم عن نفسي ، ان كان هناك شيئا يتفق مع ذوقي فانني اصفق له وأجده معقولا جدا ، وهذا ليس عدلا لوجود أذواق اخرى يجب الاعتراف بها ايضا . ولكني حينئذ ارفضها .

اتذكر انني قرات في أحد الايام رواية وقلت : كم هي مدهشة هذه الرواية ... اية عظمة !... هذا الولد الشاب ...

من يكون ؟ ... لعلي أستطيع ان أتعرف عليه يوما ما ...

وشخص قريب مني جدا قال لي : ـ « لا ، هذه الرواية سيئة جدا ، وما حصل هو انها نوع من « خلية » للفقراء ، وكان حقيقة .

واعدت قراءتها مرة اخرى . وقلت : يالعين ، انها الحقيقة ، وكما ترى ، لم انتبه لها . ان هذا خطير جدا بالطبع.

س ـ كاميلو ، قيل وبمختلف الاساليب ان الحسد هو صبغتنا الاسبانية السيئة . أتعتقد ان داخل البانوراما الادبية الاسبانية ينتج الحسد التقييم والاحكام العادلة ؟

ج ـ اجل ادبية وغير ادبية . للاسف ، يبدو انها حقيقة .

في أحد الايام ، احد الاصدقاء ذكرني بكلام لم يكن يعرف لمن ، ولا انا ايضا . لا أدري ان كانت جملة أو رأيا ، ولكنها تقول شيئا شبيها

---

(١) كاتب مسرحي اسباني من مبدعي عصر الباروك (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) .

(٢) لويس دي غنغرة : شاعر اسباني عظيم (١٥٦١ ـ ١٦٢٧) .

بهذا . « مع الحجارة التي يرميك بها الحساد تعلو ركيزة النصب الذي يرفعه لك الحكام المنصفون » .

انه جميل ، أحقا ذلك ؟

س ـ بالطبع ، لكن ولو عليك الآن ان تكون ناقدا ، اخبرني :

اي شيء يعجبك اكثر واي شيء يحزنك اكثر داخل النقد الادبي المعاصر ؟

ج ـ لا ادري ، انه ليس عملي . انا أعتقد ، في كثير من الاحيان ينشأ ، تقييم نتيجة للحب والكراهية ، وهذا سيء جدا .

اتذكر انني يوما ما قرات ، عندما كنت أتابع الانتقادات ، ان ناقدا بالغ في المديح لي وقال عني اشياء خارقة جدا ، بعدها قلت :

بالعين ، من المؤسف انك لم تقرأ الكتاب ! وهذا واضح انك حيثما تحب ستعطي رايك من خلال هذا الشعور ، ولكن ستسيء لي اذا كانت الحالة عكسية ، حسنا ، ليس لهذا أهمية .

والآن بالتتابع ، هل يمكن اخذ النقد مأخذ الجد . هناك بعض الناس يحمله محمل الجد ، بالطبع ، يارجل : وايضا هنالك موظفون وروائيون شباب يستخدمون أقلامهم فلربما صرفت لهم أربعمائة بزيية . طبيب . . وهناك انواع شتى .

س ـ اسمح لي أن اذكرك بهذه الطرفة . يقال ان أحدهم قال يوما لخاثينتو بيناينته(1) (Jacinto Benavente) وهو أحد الذين سبقوك في جائزة نوبل : يادون خاثينتو ، في كل مرة تتحدث عن بابه ـ انكلان بخير . وفي المقابل يتكلم عليك بسوء دائما !!

ـ ربما نحن الاثنان مخطئان ـ قال بينباينته .

بصراحة ، أتعترف بأنك ربما تكون مخطئا ؟

---

(1) كاتب كوميدي اسباني (١٨٦٦ ـ ١٩٤٥) .

ج ـ بدون اي شك . ليس من المحتمل ان اكون ، وانما على الارجح ، نعم بالتاكيد . ولكن لاحظ انني لم اتكلم أبدا لابخير ولا بسوء على اي شخص . لم اكتب ولا سطرا واحدا ضدهم . وان كان الصحفيون قد نسبوا لي هذا فهو شيء آخر . بالاضافة ، حجتي هي ان لا أعلق على المعاصرين ، وليخطئوا بحقي اذا شاءوا.

س ـ لقد عملت الكثير من الرسائل عن كتبك ، منها رسائل دكتوراه واخرى طبعات نقدية . هل تستطيع ان تذكر واحدة تستحق التقدير الخاص ؟

ج ـ حسنا ، بعضها بدا لي كثير الحماقة ، وتتكرر عملية الخطأ في الفهم . لا أعني على الدوام ، بل في بعض الاحيان . وبالاضافة الى ذلك فما يزالون حتى الآن يسيرون على قواعد النقد الرومانسي وعلى خطا شاتوبريان ، وعلى الخلط بين العمل والمؤلف وأشياء من هذه . انها افكار الطريقة التعليمية المدرسية وهي الآن تبلغ اوج ذروتها .

س ـ كاميلو ، تعرف انك من انصار ثربانتس(١) (Cervantes) المتحمسين. واخيرا ، فقد قمت باعادة طبعة الكيخوتة الى الاسبانية المعاصرة . ما الذي يعجبك في ثربانتس ؟

ج ـ في ثربانتس او في الكيخوتة ؟

س ـ ثربانتس والكيخوته ...

ج ـ انه ليس شيئا واحدا ... مرارا مافكرت ان ثربانتس كان امة مجهولة، وليس فردا واحدا ، نادرا مايشبه هوميروس (Homero)

---

(١) ميغيل دي ثربانتس (Miguel de Cervantes) (١٥٤٧ ـ ١٦١٦). مؤلف رواية دون كيخوته (Don Quijote) أو دون كيشوت كما هو معروف لدينا .

لان الكيخوته ظهرت كاملة . بالمقابل ، في كتاب الروايات المختارة (Novelas ejemplars) توجد انواع مختلفة الكيخوته هي رواية رائعة على الاطلاق . انظر ، الى الحبكة التقنية في ادخال بعض الحكايات دون فقدان الخيط الموصل بينها . . . انها قدرة هائلة . .

س ـ مثل التقنية في ادخال بعض الحكايات العرضية في رواية الخلية . . . ؟

ج ـ لا ، لا ، يوجد المزيد في الكيخوته ، الكثير ، والكثير الغريب. الكاتب الاكثر دقة في اللغة الاسبانية كما اعتقد هو كيبيدو(١) (Quevedo) ولكن في الواقع قد أخرج تربانتس الكيخوته باتقان.

س ـ اذن ، ياكاميلو ، اليس الادب ، كما هو الفن ، يعني الكنيسة الوحيدة التي تقبل هراطقة وملحدين ؟

ج ـ هذا جميل . من قال ذلك ؟ هل قلته انت ؟ انه جميل حقا.

وتقول الا الادب قبلهم في ناديه ؟ لا ادري . لست متيقنا من قبوله لهم . تأخروا كثيرا في فرض أنفسهم ،ولكنهم في الواقع فرضوا أنفسهم أخيرا على الادب كما على الاديان .

ان هذا واضح جدا . لاحظ ، اذا اخذت ما اتفق عليه في مجلس الفاتيكان الثاني وحملته الى مجلس ترينتو فسيحرمن الجميع ويضعونهم في صفوف ولن يبقى أحد منهم .

س ـ لقد ذكرت باروخا وبايه ـ انكلان في خطابك يوم استلام جائزة نوبل أنت تعلن دائما أنك من انصار باروخا ونحن نعرف ان باروخا كان

---

(١) فرانشيسكو كيبيدو وبيبيغاس (Francisco Querveclo villegas) (١٥٨٠ ـ ١٦٤٥) كاتب وشاعر ومفكر اسباني .

يحبك كثيرا على الرغم من عدم رغبته في التقديم لروايتك « عائلةباسكوال دوارته » .

هل كنت ستطلب منه اليوم . مثلا . ان يقدم لك روايتك « خشب البقسى » ؟

ج ـ بالطبع ، ولماذا لا ؟ ايضا قلت ، وانا متمسك بقولي ، انني كنت سأتنازل لباروخا بجائزة نوبل ، وبكل سرور ، لباروخا ولبايه ـ انكلاف . اعتقد انه كان من المفروض ان ينالاها ولم يتحقق هذا . أنا حصلت عليها ، وهذا جيد لي ، وكان حظي سعيدا .

س ـ اية رواية من روايات باروخا ، اذا كانت المسألة معكوسة ، كان يعجبك ان تقدم لها .

ج ـ آه ، لا ادري ... رواية البحث ... او راوية الفجر الاحمر . لا ادري ، اية واحدة .

س ـ قال أحدهم : مشيرا الى اطلاعك الواسع وتمكنك من اللغة الذي يعطي انطباعا انك تعرف المعجم عن ظهر غيب .

ـ بالعكس ، أضيف الى معلوماتك أنني أتعلم باستمرار كلمات جديدة . لا ، لا ، ولا بأية حال من الاحوال .

س ـ احدىأكثر علاماتك المميزة هي روح الدعابة كعنصر بارز جدا في نظرتك اللاواقعية للحقيقة ، روح الدعابة والخيال . اللاواقعية التي تتعارض مع الاسلوب البسيط للادب في فترة مابعد الحرب . وقد قلت في مناسبة ، ان رواية « رقصة من أجل ميتين » تبدو لي كأنها كوميديا قاسية .

ياكاميلو ، اي كتاب من كتب جايه ـ انكلان يعجبك ان نوقع عليه ؟

ج ـ يارجل : اوقع عليه ! ولا اي واحد . هي كتبه . ربما كتاب السوناتات ، اجل ، انها لذيذة . وكتاب تيدانو بانديراس (Tirano Banderas) رائع جدا ....

س ـ هل تعتقد ان الذكاء هو شرط ضروري في الرواية ؟

ج ـ بدون شك . هذه الروايات مملة جدا تلك التي نقراها الآن ، ليست الا مؤشرا واحدا هو قلة ذكاء مؤلفيها ، بالتأكيد يصنعون روايات مكررة ... انها الثقافة الضحلة ... ذلك الطلاء للثقافة الذي يعجب كثيرا اولئك الذين تهمهم معرفة تزويق اللغة من الممكن ان تكون مناسبة للبابا أو لبواب الفندق أو لشرطي البلدية ، ولكن لروائي ، لا بالطبع.

س ـ أسماء الشخصيات نفسها في رواياتك لها دور ووظيفة مميزة ، وهذه الاسماء ، أسلوبيا فاعلة . ياترى كيف تختارها ؟

ج ـ انظر ، تلك الاسماء موجودة ، هناك ، على أية حال كانت لدي القدرة الحقيقية لايجادها أو معرفة ايجادها.

لانني استطيع ان أقول ماقاله بيكاسو وكان مصيبا جدا :

« أنا لا ابحث وانما أجد » . اذن الاسماء هناك موجودة ، في سجل القديس وفي بطاقات الدعوة ، والالقاب هي التي تستعمل الآن. والالقاب في اسبانيا ، كثيرا ماتكون اسماء أمكنة .

س ـ كاميلو ، هل أنت متفق مع من نعتقد أن اراءهم عن العالم هي غاليسية تماما ؟

ج ـ اعتقد انه لايمكن التنصل من الانتماء الغاليسي كما أنه لايمكن التنصل من الانتماء اللابي أو الصيني او الايطالي.

هذا أمر واضح . وانا ممن يعبر عما في نفسه بالاسبانية ... ماعلاقة هذا بذلك ، أنا غاليسي ، بالتأكيد ، ولكني بالاضافة الى ذلك

عشت طفولتي في الريف ، وبهذا كنت اكثر احتكاكا بالجذور والارض.. وانا ، مثلا ، الوحيد في عائلتي أتكلم الغاليسية . والدي لم يكن يتكلم الغاليسية ، ولكن جدي نعم . وأين تعلمت الغاليسية ؟ في الواقع لم اتعلمها في المدرسة ، فقد تعلمتها مع الاطفال في إيريا وبدريدا (Pedreda) وباستابالس (Bastabales) ، مع الذين كنت ارافقهم سيرا في الجبال .

س ـ كيف تكون ابن سيدة بريطانية ولا تتكلم ولا كلمة انجليزية واحدة ؟.

ج ـ لقد تكلمتها قبل الاسبانية . ولكن الانجليزية قد فقدت في عائلتنا عندما توفي جدي ، وكانت اللغة الرسمية للعائلة لان جدتي بر توريني كما ستدرك وهي مولودة في إيريا ، فضلت التكلم الاسبانية التي كانت اسهل كثيرا بالنسبة لهم . حينها بدأت هذه اللغة بالضياع، وأخيرا لم يكن يتكلم بها احد ولا حتى أمي .

وخالتاي اللتان بقيتا في بادرون (Padron) ، اعتقد انهما تتكلمان بها بصعوبة . لقد كنت دائما أميا بالانجليزية .

عرفت الانجليزية صغيرا ، الانجليزية المسموعة ولم ادرسها ابدا.

س ـ ألم تكن لديك الرغبة ، ابدا ، في تعلم لغات اخرى؟

ج ـ لا ، اطلاقا ، لدي مايكفيني في الاسبانية ان استطعت تعلمها. ولهذا أقرأ لكيبيدو باستمرار ، لعله يبقى بدماغي شيء .

س ـ وكتبك ؟ هل تعود لقراءتها بعد طبعها ؟

ج ـ لا ، ولكني احيانا اعيد قراءة صفحة او اثنتان ، اذا وقعت في يدي ، واذا لا فانني لا ابحث عنها . كتاب بكامله ، لا ، لانني بالاضافة الى ذلك اعتقد بأنه ليس مناسبا .

س ـ قال ميغيل دليبس(١) (Miguel Delibes) في مقابلة حديثة ان التفكير برواية يكلفه جهدا اكبر من كتابتها .

وفي حالتك كيف ؟

ج ـ انا لا افكر بها . بل أكتبها . بالنسبة لي التفكير بها مساو لكتابتها . انا أفكر بها عندما أكتبها. او ربما لا ، ربما أفكر بها أولا . لاحظ ، في الادب ، الشيء الوحيد المهم هو الكتاب ، الكتاب المطبوع والموجود في متناول يد القارىء .

س ـ هل كان في سيرتك الادبية مشاريع فاشلة ؟

ج ـ لا ، ربما ولا عمل . تقريبا ماكنت انوي عمله قد عملته،وليس هو ماقلته يوما : اية رواية رائعة يمكن عملها من هذا ... ! لا ، ولا حتى جربت ذلك .

حسنا ، ولكن ايضا لم يكن هناك وقت كثير حتى أعالج مشاريع فاشلة لانني قد اشتغلت بدون كلل طيلة خمسين عاما . وعلى كل حال ، تلك هي أعمالي ، جيدة كانت أو سيئة ، لكنها امامكم . اذن انا أعتقد بعدم وجود مشاريع فاشلة كما تقول.

س ـ خطبتك الاخيرة أمام الاكاديمية السويدية ، كانت بعنوان « مدح الاسطورة » استغرقت خمس واربعين دقيقة ، وهو بالضبط الزمن المثالي لكل محاضرة ، وفقا لما يقوله او خنيو دورس (Eugenio D'Ors) .

ج ـ حسنا ، وهذا ماطلبوه مني . ولكن ماقال اوخنيو هو الحقيقة اذ لا أوخنيو دورس ولا السويديون قالوا هذا اعتباطا وانما لمعرفتهم

---

(١) كاتب روائي ومسرحي اسباني (١٩٢ ـ مايزال معاصرا) .

بالسبب . لاحظ اذا كانت الخطبة تستغرق أكثر من اربعين دقيقة فان الناس ينصرفون عنها ، ولا نتحدث ان كان الزمن خمسة ارباع الساعة او اكثر فذلك سيكون هراءً .

س ـ اتعتقد اذن ان المحاضرات يجب ان تكون مثل تنورات النساء: طويلة الى حد تكفي لتغطي شيئا ما ، وقصيرة مايكفي لتثير الانتباه ؟

ج ـ لا أدري . ان هذه العبارة ليست الا غباوة . بالطبع اذا كان ماتقوله يثير تقريبا اهتمام القارىء فان انشغاله سيقل ، وهذا منطقي جدا . انا اعتقد ان المحاضرة ان وصل زمنها الى ستين دقيقة فانها تجاوزت الحدود .

وتجاوز هذا الوقت هراء . اذن فالزمن المثالي ربما كان ثلاثة ارباع الساعة .

س ـ ان ابنك في آخر كتاب له ، يقول ان افكارك الخاصة هي احدى الاسرار التي عرفت كيفية اخفاءها بشكل جيد . لماذا ؟

ج ـ لانها لاتستحق كل هذا . عن أفكاري السياسية لم يذكروا اكثر من كلام فارغ ، في اتجاه أو في آخر . . .

س ـ ولكن على الاخص في اتجاه ما ، اذ لم يقل احد على حسب علمي ، مثلا ، وعلى عكس الانتقادات التي وجهت اليك كمشرف ، انت ايضا ، عندما نفذ فرانكو الاعدامات الاخيرة ، قد كتبت رسالة تطلب فيها تخفيف هذه العقوبات أو شيء من ذلك أليس هذا صحيحا ؟

ج ـ نعم ، انه صحيح ، ولكن هذا لا أهمية له ، ولن أتحدث عنه كما ستدرك . حسنا ، انظر ، عندما أعطي خبر الاعدامات اشتبه علي الامر لانهم تركوا اذاعة خبره في التلفزيون بصيغة غامضة وبشكل متعمد، واعتقدت أنهم قد عفوا عنهم . في الفجر بعثت ببرقية الى فرانكو أعرب

فيها عن امتناني ، وفي اليوم التالي قرات في الصحيفة ان الحكم قد نفذ. حينئذ بعثت ببرقية اخرى الغي بها الاولى . وقال الناس : هذا سخف. وانا قلت : طيب ربما كان سخفا ، ولكن يجب عمله . حسنا ، انا لا اريد الدخول بهذه اللعبة ، انها ترعبني . وبتكرار لم يقولوا عني شيئا غير المغالطات . انا الآن صامت ، ولا توجد ضرورة للجدل ليغفر لي الله !

س ـ ماذا يفضل كاميلو خوسيه ثيلا الظلم أو الفوضى ؟

ج ـ انتبه ! اذ ان الظلم هو فوضى . النظام ليس هو النظام الشعبي وانما النظام القانوني . اذن العدل والنظام يلتقيان . والعدل والفوضى يلتقيان ايضا .

س ـ كاميلو . كيف يعجبك ان يذكروك بعد الف عام؟

ج ـ لا ادري . كما لو لم يذكروني . لا اهمية له لدي مطلقا انظر، انا ، طبعا ، افكر في حياتي الحاضرة اكثر منها بعد رحيلي . اما الباقي فهو رغبة في الكلام ...

ـ وهو الصحيح ، ولكن الحقيقة هي ان هذه الرغبة تزداد ، اكثر فأكثر عندما تمضي هذه المحادثة الممتعة في يوم بارد من كانون الثاني مع كاميلو خوسيه ثيلا الكلاسيكي الذي بالاضافة الى قرائتنا لاعماله كانت لنا فرصة الاستماع اليه .

* * *

تاريخ كندا الأدبي

الرّوايــة

• بقلم : ليندا هيتشون
• ت : ابراهيم الشهابي

من ابرز المؤثرات على الاعمال الابداعية في هذه السنين (وعلى هذا الفصل المتعلق بالاعمال الابداعية) هو المناخ الادبي النقدي غير المستقر والذي رصدت فيه هذه المؤثرات وكتب فيه هذا الفصل ، وهو مناخ كشف الشك المتزايد في قيمة التأريخ الادبي وموثوقيته بوصفه صانعما يسمى بـ « المعيار » (مجموعة قواعد التاريخ الادبي) . اذ ان المفهوم المعروف بـ « التراث العظيم » للكتاب والذي شاع حينا من الدهر ، قد اخذ يتلاشى في الوقت الذي أخذت فيه الثقافة الشاملة والقيم التي كان من المفروض أن ذاك المفهوم قد بني عليها تتجذر في مكان وزمان معينين وطبقة وجنس محددين .

لقد غدا الكنديون يدركون تماما القوة المعيارية لمفهوم مجموعة قواعد التاريخ من خلال محاولة وضع قائمة للادب الكندي الكلاسي اثناء مؤتمر كالفاري (Calgary) عام ١٩٧٨

(جمعت أوراق المؤتمر فيما بعد في ملف تشارلز ستيل ـ Charle steels Taking stact) . ولكن اي ادب هو ذاك الادب الكلاسي؟

هل هو الاجماع النقدي الواسع ؟ اذا كان الامر كذلك فمن هم الذين سيشملهم هذا التقويم ومتى سيبدأ ذلك ؟ ان تاريخ الرواية خصوصا مفعم بأمثلة من الروايات التي كانت اروج سوقا من سواها ولكن ما ان انقضت بضع عقود من الزمن حتى دخلت عالم النسيان . ومما لاشك فيه ان عملية اختيار الروايات المؤهلة للادراج في هذه الدراسة ستبدو في حقيقتها عملية تقويمية . ومع ذلك ، بما أن العدد الهائل من الروايات التي كتبت في هذه الفترة يحول دون الرجوع اليها جميعا ، فان المعيار المستخدم لهذا الانتقاء (الاجباري) هو الالتزام بنماذج الكتابة التي سادت وانتشرت في هذه السنوات ، وبعبارة اخرى فان النماذج التي اقتبست هي تلك التي تعطي صورة افضل عن الخصائص المضمونية والشكلية المدروسة .

يركز الفصل المخصص للعمل الابداعي في المجلد الاخير من هذا التاريخ على الاثر الملموس لعقد الستينات على الادب الكندي . اذ استمر هذا الاثر واضحا في العقدين التاليين (السبعينات والثمانينات) من هذا القرن لان كثيرا من الروايات التي ظهرت في هذه الفترة قد كتبها اولئك الذين اشتهروا كروائيين في عقد الستينات حيث كان الاهتمام منصبا على الامور الاجتماعية والسياسية العريضة مثل : علم التنبؤ ، والسلام والحقوق المدنية ، وحقوق المراة . وعلى الرغم من ان السنوات التالية قد حملت في طياتها عودة الامور الاقتصادية والقضايا السياسية والقيم الاكثر محافظة ، فان روايات هذه الفترة ظلت تعكس المناخ الايديولوجي لعقد الستينات في توجهها السياسي العريض . فكتابات جوي كوجوا وثيموتي فيندلي (Joy kogwa and Timothy Findley) تبين المدى الواسع للاحتمالات الشكلية واللونية والموضوعية ضمن الروايات الايديولوجية (novel of ideology) . فرواية اوباسان (Obasan) ١٩٨١ لكوجوا كانت تصويرا حيا لمصير الكنديين اليابانيين الذين قوبل

سعيهم الى الاندماج في المجتمع الكندي والحصول على الامن الاقتصادي بالاجلاء والاعتقال على يد حكومة بلادهم أثناء الحرب العالمية الثانية.

وفي رواية فيندلي « فيس لاست ووردز (Famons Last words) عام ١٩٨١ كان مزج الخيال بالواقع ارضية لمزيد من تقصي العلاقة بين الفاشية الجمالية، بين التاريخ العام والهوى الخاص فيما زعم انه « كتابة جدارية » لقرننا هذا. في حين كانت رواية مارغريت أتود (Margaret Atwood) والتي عنوانها « بدلي هارم » (Bodily Harm) عام ١٩٨١ ذات سمات ايديولوجية واضحة في مقاومتها لاشكال الاستبداد السياسي، كما ظهرت روايات اخرى تقاوم الاضطهاد المحلي ــ الذي هو اقل حدة ولكنه ليس اقل قمعا أيديولوجيا. اذ يمارس باسم قيم الطبقة البرجوازية المتوسطة. وقد بدا ان كثيرا من هذه الروايات كانت دراسات نفسية، بيد ان المقارنة الثابتة التي تضمنتها هذه الروايات بين الابعاد الخاصة والابعاد العامة أوحت بضرورة قراءة هذه الروايات من منظور أوسع، اذ نجد مثلا تركيزا على الاخلاق البيوريتانية لطبقة معينة وجيل معين في رواية « ذاتايجر ان ذاتايجريت » (The Tiger in Tiger Pit) عام ١٩٨٣ لجانيث تيرنر هوسبتال (Janette Turner Hospital)، ونجد كذلك في رواية « ذا سولت لاين » (The Salt Line) عام ١٩٨٤ لإليزابيت سبنسر (Elizabeth Spencer) تركيزا على ضرورة اعادة بناء الفرد والمجتمع بعد الانهيار الاخلاقي والمادي الذي ألم بهما. واضافة الى المؤثرات الخارجية التي اسهمت في ظهور الرواية السياسية الكندية الانكليزية، هنالك دوافع أخرى اسهمت في ذلك من حيث الشكل والمضمون جاءت من الثوريين والكتاب الكويبكيين (Québécois) مثل هربرت اكوين (Herbert Aquin). كما ظهر روائيون سياسيون في الادوار الثقافية الجديدة او وسائل الاعلام الحديثة على الاقل التي تبناها

الروائيون الكنديون هذه السنين . اذ ان العديد منهم لم يسهموا بنشاط فحسب في مؤتمر العفو الدولي حول « حقوق الكتاب والانسان » الذي عقد في تورنتو عام ١٩٨١ ، بل أخذ الكثير منهم ـ امثال أثود ، وفندلي، ورودي ويب (Rudy Wieb) ـ على عاتقهم مسؤولية تأييد المضطهدين وقاموا بدور ضمير السلطة . وقد أخذ هذا المفهوم الاخلاقي للمجتمع يتعاظم حتى غدا عالميا .

كما تميز عقد الستينات في كندا بالقومية الكندية المندفعة (ثقافيا واقتصاديا) كما هو جلي في « الرواية الكندية الكبرى » عام ١٩٧٢ لهاري بويل (Harry Boyle) فقد قامت الحكومة عبر ال C B C ومجلس كندا (Canada Council) وعبر المنح التي خصصتها للناشرين بحملة طويلة وناجحة جدا في ايجاد مجتمع أدبي في كندا . ومن المعالم الهامة الدالة على وجود مثل هذا المجتمع هو اقامة مطابع جديدة لمناصرة الروايات، التجريبية أو الروايات غير التجارية ، مثل « هاوس أوف أنانسي » (House of Anansi) واوبرون (Oberon) ، ونبوبرس (New Press ، (Coach Hoase) (E C W) (Talon - booke) (Newest Press)

وسواها . كثير من دور النشر والطباعة هذه قد ازدهر ، وبعضها استمر مجرد استمرار ، وبعضها انضوى في « فيرغو » (Virgo) وبعضها نهض ونما في مكانه (مثل « جراوند هوج بريس » ـ (Groundhog Press) وبعضها طرق أبواب تقنيات تسويق جديدة كالبيع بالاكتتاب الذي اتبعته « كوادرانت » (Quadrant) في بداية الامر . فأدى هذا النشاط وخارج المؤسسة الى اسهام الثقافة في جعل وجود روايات غير تجارية ممكنا . ثم بدات دور النشر الاكبر تشعر بتعاظم الحاجة الى اقامة مؤسسات كتب أو نوادي كتب سلسلية كي تصمد في وجه المناخ الاقتصادي

البارد والقرانية المبعثرة . وقامت بعض المطابع مثل ماك كليلاند (Mc Clelland) وستيوارت (Stewart) واناسي (Anansi) بتزويد بائعيها ، عن عمد ، بروايات اكثر جراة (اي اقل تسويقا من الناحية التجارية) ، في حين رات بعض المطابع الاصغر انها غير قادرة على طبع الروايات ونشرها دون مساعدات حكومية ، لان العمل الابداعي لايغطي تكاليفه دائما في السوق على اية حال ، ظهرت علامات ايجابية في سوق الكتب . اذ طرحت ثلاث دور للنشر كميات كبيرة من « الادب الكندي الكلاسي » في سلاسل من الكتب ذات الغلاف الورقي لجعله في متناول أعداد كبيرة من المسافات الادبية الكندية في المدارس والجامعات. كما أولت وسائل الاعلام اهتماما كبيرا للروائيين الجدد الذين يمكن تجاهلهم لولا هذا الاهتمام ، اضافة الى ان بعض المقاطعات (مثل البرتا Alberta ، ومانيتوبا Manitaba) ، ومؤسسة « بوكس ان كندا » (Baoks in Canada) قد احدثت مسابقات سنوية وجوائز لأفضل رواية .

يعد التزايد المستمر في اعداد الروايات الشعبية،المكتوبة والمنشورة والمباعة في كندا دليلا على نوع آخر من استمرارية التحولات في عالم النشر التي بدات تأخذ مجراها في الستينات .

اما عبارة « العمل الابداعي الشعبي » فتعني التسلية الخفيفةوتلك الاعمال التي تميل الى تأكيد المعتقدات الاجتماعية السائدة ، وفي بعض الاحيان النادرة الى تحديها . فهي لذلك تعبر عن الانماط الثقافيةبوضوح اكثر مما يفعله « الادب الابداعي الجاد » ويعتمد هذا النوع من العمل الادبي الابداعي على بنى سردية مسبقة الصياغة ، ولهذا يشار اليهغالبا بالعنوان المشترك ـ الادب الابداعي الشعبي ـ (genre or formula fiction) فقد أسهمت جائزة سيل لافضل رواية (Seal First Novel Award)

بجائزتها المالية والدعاية التي رافقتها والعقود الخارجية الدولية) التي أدت اليها اسهاما كبيرا في جعل الجمهور الكندي يدرك وجود صفة مميزة لأدبه « الابداعي الشعبي » ، تماما كما أسهمت ، على صعيد آخر، المسابقة السنوية الدولية لكتابة رواية في ثلاثة ايام والتي أقامتها « بلب بريس » (Pulp Press) . أحد الامور التي افرزت موضوعات لروايات اثارة جديدة هو احتمال وقوع كوارث رؤوية ، كالمخاطر النووية وسياساتها، والمخاطر البيئية ، ومخططات الارهابيين ، واختطاف الرهائن داخل الوطن ومؤامرات الأخلاط من الجنسيات المختلفة.

وفي كل هذه الرؤى كانت السلطة هي مايراهن عليه.

ومن الابداعات التشكيلية مسرحية المفارقات (التي تصور أو تعالج المشاكل المنزلية) والمسرحية الاباحية العاطفية (Soft - Core Pornography) والتي تتراوح موضوعاتها بين مسرحية المخدع (Courtroom) والمسرحية التاريخية (Costume) وبين المغامرة والرياضة . وقد بلغت صناعة الادب الابداعي الشعبي الكندي ذروتها في مؤسسات هارلكوين (Harlequin Enterprises) التي احتكرت سوقا رومانسيا داخل كندا وخارجها.

أثرت صناعة النشر في تاريخ الرواية في كندا بطرق اخرى هامة . ان وجود بعض الاتجاهات الجديدة في الرواية يعود الى اعتقاد بعض الناشرين ان سوق الكتب كان يتطور لصالح الروايات اتاريخية ، أكثر مما يعزى الي مادلت عليه الاحصاءات من تزايد عدد الروايات التاريخية التي كانت تكتب في تلك الفترة .

ومن الامور التي ساعدت الرواية على الارتقاء في كندا التزام المديد من دور النشر الوطنية والاقليمية بدفع عجلة الادب الكندي الى الامام

ورغبة الحكومات الكندية في تقديم مساعدات مالية وانقاذبعض دور النشر المتعثرة من مآزقها . ولكن برغم هذه النوايا الطيبة لم يكن مستقبل النشر فيما يتعلق بالادب الابداعي الكندي مؤكدا في أواسط الثمانينات.

ظلت بعض التطورات الاجتماعية والثقافية العديدة الاخرى والتي بدات في الستينات ذات اثر غير منقطع على الرواية في السبعينات والثمانينات ، ونذكر على سبيل المثال اثر الثقافة الامريكية الواضح والقوي والمستمر عموما ، واثر بعض المعاهد خصوصاً مثل «ورشة كتاب (Iowa Writers workshop) التي كان اثرها كبيرا على الرواية الكندية من خلال كتاب امثال كلارك بليز (Clark Blaise) و دبليو . بي . كينسيلا . (W. P. Kinsella) . وهناك تطور شمل هذه المرة كندا والولايات المتحدة على حد سواء وهو تعاظم التوجه الى منهجة الادب الابداعي ضمن المعاهد الاكاديمية . فقد كان معظم الروائيين الكنديين في فترة معينةاكاديميين او كتاب مقيمين في الجامعات ، فجاءت نتيجة ذلك على الرواية متنوعة .

اذا تراوحت الرواية المقنعة (Romans à clé) الاكاديمية من رواية « زنجر اندمي » (٩٧٩ (Zinger and Me) المسلية لجاك ماك ليود (Jack Macleod) الى رواية « ذاربيل إنجيلز » (The Rebel Angels) ١٩٨١ التعليمية الوعظية لروبرتسون ديفيز (Robertson Davies) اما الساحة السياسية والدبلوماسية فقد ظهرت جلية في روايات مثل رواية « افري بوليتيكال ليدي » (١٩٧٩) (Avery Political Lady) و « ارايت أنرابل ليدي » ، ١٩٨٠ (A Right Hanorable Lady) لجودي لامارش (Judy Lamarch) ، ورواية « فيرست ليدي ، لاست ليدي » (١٩٨١ (First Lady , L ast Lady) لسوندرا جوتليب (Sondra Gotlib) . وكان من ابرز علائم المنهجية الاكاديمية الحماس

للتجريبية في الشكل ، اذ أولى الادب الابداعي الكندي والشعر اهتماما كبيرا للنظريات الادبية المعاصرة ولنظريات التواصل (Communication) بدءا من نظريتي إنس (Innis) وماكلوهان (Mcluhan) الى النظرية البنيوية والعلاماتية (Semioties) ، كما ظهر في عمل روبرت كرويتس (Rebert Croetsch) وسواه .

لقد شهدت الستينات كذلك مايسمى بالثورة الجنسية ، وكانت رواية « ذابيوتيفول لوسرز » ٦ (The Beautiful Losers) لليونارد كوهين (Leonard Cohen) نموذجا لتحذي العادات والاعراف الجنسية والشكل الروائي . ان التساؤلات التي كانت تطرح حول دور الجنس، والذكورة والانوثة ، قد شكلت القوة الدافعة الكبرى لاستمرارية تطور الرواية التي تتمحور حول المراة ــ سواء كان الكاتب رجلا أم امراة ، كما زاد تراث الستينات هذا الذي عزز فيما بعد اتدقيق في نتائج ماراتهبعض الروايات (مثل « كونتراكث وذ ذا وورلد »(Contract with the world) انه رفض لمواجهة السلوك الجنسيأو عدم رغبة فيذلك (سواء كان السلوك الجنسي سويا أو منحرفا) . ففد درست روايات كيث ميلارد (Keith Millard) : توستراند ريفر (Two Strand River) ١٩٧٦ و « ذنايف ان ماي بوكيت (The Knife in my Pocket) « كتنغثرو» (Cutting Throngh) ١٩٨٢ الهوية الجنسية للذكر والانثى والاضطراب الجيني المتعلق بذلك .

هذه بعض أصوات اخرست ذات يوم ارتفعت في ثنايا الادبالابداعي الكندي في أواخر السبعينات ، لكنها لم تكن الاصوات الوحيدة ، اذ شهدت هذه الفترة بلوغ الكتابة سن الرشد على يد جيل من المهاجرين او ابناء المهاجرين الذين كتبوا بالانكليزية او بلغاتهم الوطنية الاصلية . وكانت رواياتهم في غالبيتها روايات سيرة ذاتية متخذة شكل بطولاتالجيل

او شكل رواية بناء الشخصية (رواية التربية) وتعالج المشاكل التي يواجهها القادم الجديد الى اي مجتمع ، والمشاكل التي تنشأ في الذات وفي البنية الاسروية ، والتي يواجهها المرء في العالم الجديد الذي يواجهه . وكانت العزلة المادية والنفسية والاجتماعية تهيمن على هذه الاعمال الادبية التي كانت تروى حكايات نضالهم من أجل البقاء وضد الغربة والاغتراب.

ويمكن للمرء ان يتخيل التوترات العديدة التي ينبغي لهؤلاء الكتاب حلها مثل ان يواجهوا ماضيهم ـ على الورق ـ لان ذلك الماضي على مايبدو كان يتضمن اجتثاثا ثقافيا كبيرا . ان الكنديين يعتزون، تقليديا، بالتعددية الثقافية والعرقية لمجتمعهم الذي يشبه لوحة الفسيفساء ، ويفسح المجال للتنوع الثقافي .

بيد أن هذا المفهوم افسيفسائي الحر يمكن ان ينقلب نموذجا استبداديا طاغيا في الوقت ذاته، كما كشف الادب الابداعي الذي تطلب ان يكون المرء ذا جذور عرفية خاصة به ، ويصبح في الوقت نفسه كنديا (مثل رواية ، « ريبورت ان ذا ديث أوف روز نكافيلير » (Report the Death of Rosenkavalier) ١٩٧٢ لجان درابك

ولا يعني الوصول الى كندا ، موطن التفكير الحر ، نجاة تامة من التحامل العرفي والتمييز العنصري ، دائما . اذ يمكن رؤية نموذج سردي ساخر في روايات مثل رواية « جود نايث » (Good naight) (Sammy Wong) (Michael Cullen)

ورواية «جود باي لإلسا (Good bye to Elsa) ، ١٩٧٤ لساروس كواسجي (Saros Cowasjee) ، كما ان نموذج الهجرة قد انقلب راسا على عقب في حكاية مهمة التبشير المقلوبة في رواية « يستر ديز » (Yesterdays) ١٩٧٤ لهارولد سوني لادو (Harold Sonay Ladoo)

وبوجه عام ، لم يكن الكتاب الذين استكشفوا (بقليل من العمق) آلام

المهاجرين الذين اقتلعوا من مواطنهم ، وابتهاجهم بالاحتمالات الجديدة المتوقعة من الجيل الاول للمهاجرين ، بل كانوا من الجيل الثاني .

وفي هذا السياق يمكن قراءة هذه الروايات على انها الوان من الاستقصاء المألوف لمعرفة طبيعة الهوية الوطنية والثقافية .

ولسوء حظ منهج البحث عن الهوية ، لم ينتشر الادب الابداعي المكتوب فعليا في المجتمع الإنوي (Inuit) أو الهندي (Indian) أو الهجين (Métis) وذلك بسبب قوة الموروث الشفوي في هذه المجتمعات . وقد حاول بعض الكتاب البيض جعل ميثولوجيا الحاضر والماضي للشعوب المواطنة وتاريخها موضوعات لبحثهم عن الجذور . فكانت ثقافة الإنويين (Inuit) محور رواية « سبيريت ريسلر » (Spirit Wresller) ، ١٨٨٠ لجيمس هيوستون (James Huston) ، رواية « وايث إسكيمو » (White Eskimo) ، ١٩٧٢ لهارولد هارود (Harold Harwood)

أما رواية « ريفررن »(Riverrun) ، ١٩٧٢ لبيترستش

فقد أثارت قضايا أخلاقية تتعلق بمصير القطب الشمالي وسكانه . وركزت أعمال ابداعية اخرى مباشرة على التفاعل المشؤوم بين الثقافة الوطنية وثقافة البيض ، مثل رواية « ذا فانشينغ بوينت » (The Vanishing Point) لـ « بيلو . او . مينشيل (W. O. Mitchell) ورواية«ذا تمبتيشن أوف ذا بج بير (The Temptation of the Big Bear) ١٩٧٣ لرودي ويبي (Ruby Wiebe) . وغلب على عرض الثقافة الهندية في بعض الروايات صفة التوثيق الانتربولوجي القوية ، وخير مثال على ذلك رواية « شامانز دوتر » (Shaman's Daughtur) ، ١٩٨١ لنان ، أف . سوليرند (Nan F. Solerno) و وروز اموند ، أم . فاندربيرغ (Rosamons M. Vanerburgh) ولكن هذا الدافع قد

اندمج في روايات اخرى بالاهتمام بالمصير البيئي والمجتمعي للمواطنين وبالقلق عليهم ، مثل رواية « وابينو فيست » (The Wabeno Feast) لويلاند درو (Wayland Drew) . وعندما كان عالم البيض وعالم الهنود يلتقيان في عمل ابداعي في هذه الفترة كانا يلتقيان بأشكال عديدة وعلى صعد متنوعة ، بدءا من رواية « ذا باشون أوف لورين برايت ويسل » (The Pashon of Loreen Bright Weasel) الساخرة لجيمس بولك (James Polk) حتى التفنيد الرزين الذي يرصع رواية « ذا بيرننغ وود » (The Burning Wood) ، ١٩٧٥ لديفيد ويليامز (David Williams) ، ورواية « وودن هنترز » (Wooden Hunters) ١٩٧٥ لمات كوهين (Matt Cohen) .

وعلى الرغم من ان النصف الثاني من رواية « ذا تشاركول بيرنرز » (The Charcoal Burners)١٩ لسوزان مسغرايف (Susan Musgrave) يأخذ المنحى السوريالي المرعب ، فان نصفها الاول قد شارك بالتأكيد في هذه الاهتمامات .

ظلت الشخصية الاسطورية الهندية للمحتال جذابة في الرواية الكندية التي كانت تبحث دائما عن اسطوريتها الخاصة بها . واستفادت رواية « ذا ريفينج أوف آني شارلي » (The Revenge of Annie Charlie) ١٩٧٣ لألن فراي (Alan Fry) ، ورواية « غون إنديان » (Gono Indian) ١٩٧٣ لروبرت كويتش (Robeat Groetsch) من هذه الشخصية افادة هامة . وقد كتب تي . دي . ماكلوليخ (T. D. Maclulich) في مجلة « يونيفرستي أوف تورنتو كورترلي » (١٩٨٢ ــ ١٩٨٣ قائلا ان استخدام الكتاب الكنديين لشخصيات وطنية في الادب الابداعي يختلف عن استخدام الكتاب الامريكيين لمثل هذه الشخصيات . فالروايات

الامريكية ترى في الاتصال بالهندي اتصالا بالذات ، أما الروايات الكندية، فهي بعكس ذلك ، قد نسبت الهندي والإنوي (Inuit) الى الوحشة او الغربة اللتـين يعيشونهما : حيث جسد المواطن والطبيعة جوهرا روحيا خالدا،وهذه هي صورة المواطن الذي نجح في تحقيق التكامل مع الطبيعة والاندماج معها،والانسجام مع قواها بطريقة سعى اليها البيض وانتزعت اعجابهم . وباختصار فانه ينظر الى هذه الروايات على انها مازالت تتمسك بموضوعات هيمنت على الادب الكندي زمنا طويلا : مثل الهوية الكندية وعلاقة الانسان مع الطبيعة ، كما اتزنت الحاجة الى الاحساس بعميـق الجذور في الارض اقترانا بدائياوورمانسيا من خلال عملية تحديد الهوية يسميها ثري جولدي (Terry Goldie) « التأصيل » (Indigenization) ، الا ان الرسالة التي كانت تعرض في الروايات لم تكن سـوى رسـالـة ايديولوجية ، كما هو الحال في تعامل البطل التاريخي الابيض مـع كري ماسكيبيتون (Cree Maskepetoon) في رواية « ماي لفلي إنيمي » (My lovly Enemy) ، ١٩٨٣ لرودي ويبي(Ruby Wiebe)أ و في رواية « غون إنديان » (Gone Indian) الاكثر جراة وسخرية لكرويتش (Kroetsch) .

يأخذنا هذا الاهتمام الخاص بوضوح الى ماوراء سياق عقد واحد من الزمن هو عقد الستينات ، بل يحملنا الـى أعماق سلسلة متصلـة واكثر شمولا من التاريخ الادبي في كندا . اذ ان كثيرا من الرواياتالتـي ظهرت في السبعينات والثمانينات قد لازمت ذلك الاحساس القويبالمكان وبفاعلية الطبيعة الذي أسفر عن وصف الادب الابداعي الكندي بأنه ادب إقليمي . ولكن من بدهيات العمل الروائي بوصفه ينتمي الـى نوع مـن

المحاكاة والتقليد ان يكون له ارضية مكانية وزمنية خاصة به ، وبالتالي فان اية رواية لايمكن الا ان تكون اقليمية بشكل او بآخر ؟ ان كثافة التفاصيل الواقعية الاجتماعية والجغرافية في الروايات الفولكلورية التي كتبها ديفين آدمز ريتشاردز (David Adams Richards) عن البحارة (Maritimes) قد اكسبت تلك الاعمال صفة الاقليمية . ولكن ماذا يعني ذلك ؟ قال هنري كريسل (Henry Kreisel) ان للارض أثرا نفسيا واجتماعيا هاما على الرواية الغربية حيث يلتقي الانسان الشاقولي بالعالم الافقي ، على حد تعبير لوري ريكو (Laurie Ricou) .

بيد أن روايات الماناوكا (Manawaka) ذات الجذور المحددة تماما لمارغريت لورنس (Margaret Laurence) وريتشارد (Richards) قد تجاوزت الحدود الجغرافية تماما كروايات جويس (Joyce) وديكنز (Dickens) وبلزاك (Balzac) .

علما بأنه من الصعب جدا فيما يتعلق بالعمل الروائي ان يدور حول اشخاص دون ان يكونوا في بيئة اجتماعية وجغرافية ، وكذلك الامر فيما يتعلق بالكتابة عن مجتمع بأكمله بما في ذلك تاريخه المجتمعي وقيمه . ان روايات كرواية «ناسكورشد ـ وود بـ(The Scorched - Woods Pecple) لويبي (Wiebe) ورواية « ذا ريفر هورسمن » (The River Horsemen) لديفيد ويليامز (David WilliamS) على اختلافها كشفت اهتماما في الامكنة والمجتمعات التي أصبح لها مرتكز روحي ، ورؤيا معينة للعالم الذي تنتمي اليه .

خضعت هذه الروايات العالمية « الاقليمية لعاملي جذب : هما الشد باتجاه هيئة السينما الوطنية ، اي باتجاه الواقعية الوثائقية ، والشد باتجاه تقديم ماهو محلي وينتمي الى الطبيعة بصورة رمزية أو مجازية.

ويمكن رؤية ذلك الجذب وكأنه طريقة من طرق تدجين المجهول ، من جهة، وكأنه من جهة اخرى ، طريقة للتعبير عن العلاقة بالارض ، اذ ان هذين العاملين قد ركزا على البيئتين المتميزتين : البيئة المدينية والبيئة الريفية. والريف يعني هنا عادة المدينة الصغيرة واحيانا المزرعة العائلية ، وربما يعني البراري الكندية ، حيث توجد عناصر الجذب كالاسلوب الاسطوري والرومانسي في متناول اليد ، ونلمس ذلك في الحكايات التي كانت تنشر في دورية « سيرفايفال » (Servival) ، مثل « بلاي غراون (Playgrrund) ١٩٧٦ لجون بويل (John Buell) و « ستومان » (Snowman) لتوماس يورك Thomas York ، وحكاية «زاماد ترابر» The Mad Trapper ١٩٨٠ لرودي ويبي (Rudy Wiebe) . ووفقا لمقولة مارغريت أتود (Margaret Atwood) التي طرحتها في دورية « سيرفايفال » ، ١٩٧٢ ومقولة غالي ماك غريغور Gaile M. Gregor في دورية «ذا واكوستاسيندروم» (Wacousta Syudrome) ، ١٩٨٥ ، فان الكنديين كانوا في أدبهم ضحية قوة الطبيعة المعادية . اما الان بيتشارد (Allan Petchard) فقد طرح في دورية « ذا كنيدين ليتريتشر » (The Canadian Literature) ١٩٨٢ رأيا آخر هو ان الامر قد عكس في الروايات التي ظهرت في كولومبيا البريطانية حيث أصبح فردوس الطبيعة في البراري ضحية الكنديين وحضارتهم المكننة التي أوحت بها أمريكا.

ولهذا ، ربما كان النموذج الكندي المثالي للرد على ماهو بري وغير متحضر نموذجا مزدوجا . فقد عبرت بعض الروايات عن هذه الازدواجية بعبارات متناقضة بوضوح ، اذ نرى في رواية « بير » (Bear) ، ١٩٧٦ لماريان إنجيل (Marian Engle)

ان المراة المتمدنة والادبية تواجه الطبيعة والجنسانية (النشاط الجنسي) على هيئة دب « في حين نرى في رواية » سنس ديزي كريك. (Sins Daisy Creck) ، ١٩٨٤ لدبليو ، او ، ميتشيل (W. O. Mitchell) ان قوى الطبيعة الاكثر تدميرا قد تمت مواجهتها على هيئة الدب ذاتها ايضا . ومع ذلك فان هذه الروايات ، بدءا من استحضارات المعنىالرمزي حتى الحكايات ذات الطابع البنيوي ، قد استخدمت كلها الطبيعة البرية ارضية موضوعا معا ، حيث كانت الطبيعة تتميز بكونها طبيعة بدائية اكثر من كونها طبيعة رعوية ، ويبدو ان صورة أخرى من هذا المفهوم الكندي للمكان قد ابتكرت خصيصا للنساء ومن قبل النساء انفسهن ـ وهي الروايات التي حدثت في كوخ او حجرة في البراري جعلت موطنا ، مثل رواية « أبرا » ، ١٩٧٨ لجوان بارفوت ورواية « بير » لإنجيل ورواية « سيرفيسنغ » ، ١٩٧٢ لأتود ورواية « ذا ديفاينرز » ، ١٩٧٤ لمارغريت تورنس . وكانت تجربة سوزان مودي وكاثرين بار في الاجمة مقدمة أدبية لحياة النساء اللائي صورتهن هذه الروايات . اذ تعاملتالشخصيات المعاصرة مع « البرية » الخارجية والداخلية ، برية ذات طبيعة مادية ، ترسم هوياتهن البشرية والجنسية كنساء وكشخصيات مبدعة،كذلك .

وكانت المدينة الكبيرة او المدينة الصغيرة هي الارضية التي نشأت فيها الروايات (لأغراض واقعية او رمزية) :

مثل « جوبيلي اليس منرو » ، و « ديبتفورد روبرتسون ديفيز » و « غريز وولد مارغريت أتود » ، و « ماناوا كاماغريت لورنس » ، و « سالم مات كوهين » ، و « شروزبري جامي براون » .

وكانت هذه المدن الصغيرة تقوم من حين لآخر كأماكن مفمورة بالسعادة الريفية ، أو كملاذات من الجنون المدني.

لقد جاء الادب الابداعي الكندي غالبا ليعبر بقوة عن مجتمع محدود ومقيد يتوق ابطال الروايات الى الخلاص منه .

فمجتمعات كوهين في اونتاريو الجنوبية الشرقية اتخذت الجانب القوطي (الهمجي) عندما تحولت الرغبة البشرية الى الخطيئة ابيوريتانية (مثال ذلك) فلورز اوف داركنس ، ١٩٨١ ، و « ذاسويت سكند سمر أوف كيت مالون » ، ٩١٧٩ ، الى حد ما ، كما وقعت الولاية العاطفية والنفسية والفكرية لديبتفورد في ثلاثية روبرتسون ديفيز :

« ذافيفث بزنس » ، ١٩٧٠ ، و « المنتيفور » ، ١٩٧٢ ، و « ذا وورلد أوفووندرز » ، ١٩٧٥ بالشخصيات الى قلب عالم التجربة الفسيح .

في معظم روايات المدينة الصغيرة هذه ، نجد قسوة الارض وتفكك القيم التقليدية التي كانت تربط المجتمع بالارض قد انعكس في الذين يسكنون تلك المدن الصغيرة . ان الجدب والاسى البشريين والجغرافيين على اختلاف درجاتهما الظاهرين في ميديل ووتش ، ١٩٧٦ لسوزان كيرسليك ، و « ذالاست هايدنغ بليس »، ١٩٨٢ لتبرينس هيث ، أو في « ذاروند سيزون » ، ١٩٨٢ لام . في . كيلي ، كانا اكثر من أن يقارنا بالعنف الاقتصادي والمادي الذي ابكره ومارسه أبناء مجتمع الحطابين في وادي ميراميخي في برنزويك ، كما وصفه ريتشاردز في « لايفز أوف شورت ديوريشن » ، بلد تايز ١٩٧٦ .

هذه هي الامثلة التي اطلق عليها ليسلي فيدلر في « ذاويتيرن أوف ذافانيشنغ أميركان » ، ١٩٦٨ صفة « الادب الشمالي » قياسا للجنس الادبي الغربي .

وكانت هنا المدينة الصغيرة التي قزمتها بيئة معادية هي أرضية النضال للذين يتحسسون غالبا (وليس بالضرورة)من المجتمع البيوريتاني

المتجسد غالبا بسلطة بطريركية ، والذي اندمجت آثامه في ذاته بفعل التمرد المرغوب . وقد بدا ميراث المؤرخين الاوائل ـ امثال غروف ، وستيد ، وبكلر ، وروس ـ واضحا في كتابات ريتشاردز وماريان انجيل التي اظهرت روايتها « ذا غلاسي » ، ١٩٧٨ أنه اذا ما اريد للمراة ان تنشأ بسيطة انيقة وانثى في مدينة اونتاريو الصغيرة فان عليها ان تواجه نتائج الكبت الناجمة عن التمرد في سن مبكرة . بيد ان روايات اخرى كرواية « بديلي هارم » لأتود و « ذا ديفاينرز » للورنس ، قدمت صورا لمستقبل الانثى من بيئات ماضية شبيهة اقل سلبية من خلال القبول الناضج والواعي لألم الحياة وممارستها .

اما الروايات المدينية التي ظهرت في الفترة ذاتها فكانت اقل تفاؤلا . حيث ان عنصر الجذب المزدوج يبدو جليا بين الحافز التوثيقي والاندفاع باتجاه الشمولية الرمزية (اي ، باتجاه تقديم المدنية الاليوثية غير الواقعية) وليس غريبا ان تكون الصورة العامة التي برزت في السبعينات ومطلع الثمانينات هي صورة المدنية كموطن اخير للاغتراب الاجتماعي والنفسي. فقد عرضت اوستن كلارك في ثلاثيتها ، المثيرة حول المهاجرين البارباريين في تورنتو (ذاميتنغ نوينت) ، ١٩٦٧ ، و « ذاستورم أوف فورتش »، ١٩٧٣ وذا بيجر لايث ، ١٩٧٥ التنوع العرقي في المدينة بطريقة اقل تملقا ، فهي على سبيل المثال ، تسوغ وجود سلطة القوة التي لايستطيع حتى المال زحزحتها ، كما اتخذت الهجمات على أخلاق المجتمع المديني الكندي وقيمة شكل الخيال السريالي الهذياني ، كما في رواية « غاريج مان » ١٩٧٢ لجوان بتلر ، او شكل الواقعية التعليمية الوثائقية كما في روايات هيوغارنر التي كتبها عن الضواحي وهي :

« ديث ان دون ميلز » ، ١٩٧٥ ، و « و ذا إنترودرز » ، ١٩٧٦ ، و « ميردر هازيور نمبر » ، ١٩٧٨ .

ونرى ان شوارع فانكوفر في رواية «تاكسي» ، ١٩٧٥ لهيلين بوزينكو وان « برزونر اوف ديزير » ، ١٩٧٩ لفكتوريا ، لم تكن صورا معبرة تماما عن أحد جوانب كندا المدينية (رغم انها كانت تتسم بالطبيعة) . وكـان ينظر الى المدينة عادة لسبب ومسرح بآن واحد لحياة اليأس الهادىء ، ولتفكك الحياة الزوجية في الطبقة الوسطى ، كما هو مـلاحظ في بعض الروايات المكتوبة بعناية ولكنها متوسطة من الناحية الفنية مثل رواية ، إن ذا ميديل أوف لايف ، ١٩٧٣ ، و « فاينال ثنكز » ، ١٩٨٠ ، و « ذا تيتشرز دوتر » ، ١٩٨٢ ، لريتشارد ب . رايت .

فحكايات الرعب الاجتماعي واليأس الكوني هذه تتناقض بحدة مع رواية « كراك بوت » لأديل وايزمان ، ١٩٧٤ المتجذرة في العالم الواقعي الملموس للطرف الشمالي من وينيبج ، ومع ذلك تصل أبعاد أسطورة كما يستخدمها الكاتب وتقلب كذلك بعض النماذج الثقافية والعرقية الاكثر غرابـة .

لقد اخذت الرواية التي كتبها وايزمن مكانها ضمن التراث الادبـي الكندي بفضل روح المرح الصادق التي تسودهـا ، كما أصبـح الهجاء والسخرية ، منذ ليكوك وهاليبيرتون هما السبيلان النموذجيـان اللذان يستخدمهما الكنديون للتآلف مع مكان اقامتهم وطريقة عيشهم . قال ريك سالوتين في « مارجينال نوتس » ، ١٩٨٤ ان حيلة تغطية الثقافة الكندية تتطلب ابراز ماينبغي فعله الى جانب الهجاء. فمردخاي رينشر تابع عرض جيله من الحرفيين والمفكرين اليهود من ابناء الطبقة الوسطى المدينية في روايته « جاتشواذن أندناو » ، ١٩٨٠ مع التعرض للمؤسسة البروتستانتية بالاذى والتشهير .

وكذلك روايات مورلي تارغوف : « أجودبليس توكم فروم » ، ١٩٧٤ و « ابرامسكي فيريشنـز » ، ١٩٧٧ ، و « ذا أوتسايـدتشانس أوف

ماكسيميليان جليك » ، ١٩٨٢ ، و « ذا لاست كوليكشن » ، ١٩٧٦ لسيمور بليكر ، تابعت هذا المسلك الامريكي الشمالي المألوف من الهجاء والكوميديا اليهودية .

وتعرضت مدن أونتاريو اكبيرة والصغيرة على حد سواء للهجاء ذاته في الروايات الكوميدية التي كتبها ماكس بريثويث . والواقع ان كثيراً من الكتابات الكندية الفكاهية كانت تتسم بالاسلوب الاخلاقي التقليدي الذي يؤكد ماهو « طيب وصادق » (دليل القارىء للرواية الكندية) ، ١٩٨١ لجون موس . ولا يكاد يسلم معهد كندي من الاستقصاء في ميدان الهجاء والسخرية ، مثل « آر.سي،ام،بي » « ذاميدولارك كونيكشن » ، ١٩٧٥ لكين ميتشيل ، أو ينجو من الجماعات الاكاديمية والادبية ، مثل « فويرن بديز» ، ١٩٨٢ لراشيل ديات ، او من العلوم السياسية ، مثل « ذا بتل فور سولت بكيث بيتشن » ، ١٩٧٥ لإيان ماك نيل ، و «ذا ليجر ريوتس» ١٩٧٣ لإرك كوخ ، او من السياحة ، مثل « تورسنس »،١٩٨٤ لريتشارد بي رايث ، او من التربية الكندية واثرها على الثقافة مثل « جوينغ داون شلو » ، ١٩٧٢ ، و « الجنرال لود » ، ١٩٨٠. لجون ميتكالف . وقد تراوحت الفكاهة بين المزاح اللطيف والهجاء المدمر . كما اتخذ أدب الهجاء في هذه الفترة البنية التشردية الحديثة ، مثل « ذا كون مان » ، ١٩٧٩ لكين ميتشيل ، و « فارتنكز فورتشنز » ، ١٩٧٦ لريتشارد رايث ، و « ذاكريزي هاوس » ، ١٩٧٥ لانتوني برينان .

لم تكن الروايات المدينية وحدها هي التي تتضمن مايسمى بالتكلف في الاستهزاء بالنفس بروح ذكية وبنقد لاذع ، فمدينة بلم بلف،مانيتوبا الخيالية الصغيرة كانت كذلك مسرحا لثلاثية هيلين ليفي :

« أسمول إنفورمال دانس » ، ١٩٧٧ ، و « تانجل يورويب اند دوزي ـ دو » ، ١٩٧٨ ، و « انريوربارتيز » ، ١٩٧٩ والتي تقدم صورة ساخرة لاذعة لبراءة الطبقةالوسطىوسلوكها المحتشم . كما ان بارتولوميف باندي بطل « باندي بيبرز » ، ١٩٦٢ ، ذلك الابله الضعيف الذي يذهب الى الحرب ثم يعود الى المغامرات ، قد ولد في بيئة اجتماعية مماثلة ـ رغم انها تقع في وادي أوتاوا . اما خارج تجربة المزرعة الكندية ، فان احتمال حدوث تغير في نغمة الادب الابداعي يبدو قليلا . فالمزرعة دائما تنبض بالافكار الصالحة لمثل هذه الروايات ، وعنصر جذب واغراء للكتاب سواء كانت في كويبك مثل « فاميلي » ، لجين ـ غي كرير ، ١٩٧٧ ، أو في شمال أونتاريو « ويرذ اتشريز إنداب » ١٩٧٨ لجيل هانلي ، أو في ساسكاتشوان مثل « شلتر بلث » ١٩٧٩ ، لماري آن سيتز . والمزرعة ايضا هي المكان الذي ترسي الاسرة فيه جذورها ، فلا تستطيع الافلات منه . وكانت هذه المزدوجة قوية في الروايات التي كتبت عن القادمين الاكرانيين الجدد الى المروج والنجود وفي تلكالتي كتبت عنالمزارعمتعددة الاجيال في أونتاريو الجنوبية الموالية . ونجد في رواية « ذا ديسانهاريتد » ١٩٧٤ لماث كوهين .

ان رواية المزرعة قد اخذت أبعاد البطولات الاسروية ، والصراع بين الاجيال ، اي بين الجيل الاكبر الذي رسخ جذوره في الواقعية المادية والاسطورية للارض وبين الجيل الاصغر ، المبعد برغبته عن الارض،ولكنه محروم ولا جذور له . وبالطبع أخذت مثل هذه الروايات التي تصور صراع الاجيال الاسروي المدينة أيضا أرضية لها ، مثل رواية بول نولان ١٩٨٣ لروبرت هارلو . ويقول تي . دي ماك لوليخ . ان كثرة ظهور روايات صراع الاجيال هذه في كندا انما يعكس تعويذة علاقة الكتاب الكنديين المنقولة بالمجتمع البراغماتي المادي النفعي الذي ينبغي عليهمان

يحددوا هويتهم تجاهه . فروايات مثل « آي أف ذا فاذر » ، ١٩٨٥ لديفيد ويليامز ، او « ذا إيتاليانز » ، ١٩٧٨ ، و « ذا فاذر » ، ١٩٨٤ لاف . جي . باشي . كانت من هذه الزاوية اكثر من حكايات عزلة المهاجر او انخراطه في بيئته الجديدة ، اذ اصبحت تمثل حكايات مركزية لنضال الفنان مع المجتمع الكندي بأكمله .

ان اكثر مايلفت النظر في هذا الادب الابداعي الكندي «الاقليمي»هو احتفاظ معظمه بصيغ الواقعية التقليدية المقبولة . فقد طرح الروائيون انفسهم عددا من النظريات لتعليل هذا الثابت في الادب الابداعي الكندي. فجورج بورينع ، مثلا ، قال في ماكتب في «مجلة الادب الابداعي الكندي»، ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ ان اللوم يقع على « البيوريتانية القديمة الطيبة » .

ـ ويبدو ان الروائيين الواقعيين اكثر نفعا لانهم يعكسون القيم الكندية . وهذا كات كوهين في تعريفه للرواية الواقعية التي تتحدث اساسا عن « الواقع » (والتي لاتؤدي الفكرة او الحدث فيها الى فكرة تالية مترابطة أو حدث تال مترابط ، بل انما يتحقق ذلك في مجموعاتمن كلمات مرتبة في جمل وفقرات ، وفصول ... منطقية) يفسر هذا الدافع الواقعي على ضوء حاجة الكندي للابتكار ، وليس على ضوء عكس الواقع وتصويره فقط . (كان كوهين مع عدد من الكتاب الذين التقوا على صفحات العدد السنوي الخامس والعشرين من دورية « الادب الكندي »، عام ١٩٨٤ ، يناقش موضوعا محببا .) ، حيث قال ان الاعراف والتقاليد اتاحت للروائيين أن يملأوا الفجوة في ضمائرهم ووعيهم ـ تلك الفجوة التي نشأت عن افتقاد الوطن .

وتعد كندا ، في نظر كوهين ، مفهوما كبيرا جدا لايستوعبه العقل ، ومتنوعا جدا بحيث يعصي على التوحد في الخيال او في الواقع ، ولهذا

أتاحت الاعراف المألوفة والتي يمكن التعامل معها للروائيين ان يبتكروا وطنا ربما يستطيعون تخيله . ولا يسعنا كذلك الا ان نلاحظ ان الروايات الامريكية والفرنسية والبريطانية والايطالية المعاصرة قد ظلت ترى في الاسلوب الواقعي أسلوبا مناسبا . وبعبارة أخرى ، فان الادب الكندي لم ينشأ في فراغ ادبي ، مهما قالت النظريات المحلية فيما يتعلق بالجغرافية أو الاخلاق البيوريتانية . فقد شاركت الرواية الكندية من حيث الشكل والموضوعات التي شغلت كتابها آداب أمم أخرى عديدة . اذ كان الادب الابداعي الكندي ، مثله كمثل الادب الابداعي الاوربي والامريكي ، وريثا لواقعية القرن التاسع عشر وحداثة القرن العشرين . كما ان منبع التراث الروائي الدائم ـ من التحليل الاجتماعي والسبر النفسي ـ قد دعم الرواية الكندية واثراها . ويرى روبرت كرويتش في « لابرينثز أوف فويس » ، ان افتقارنا (الكنديين) لواحد مثل إليوت أو باوند ، جعلنا نقفز عن الحداثة في كندا ونذهب مباشرة من العصر الفيكتوري الى مابعد الحديث ، الا ان رواية بناء الشخصية (رواية التربية) في السبعينات والثمانينات كانت بوضوح فرعا من الاهتمام الحديث في الواقعية النفسية لم يكن هناك اتساق او تماثل واضح في استخدام هذه الاعراف . وكانت بعض الحكايات المكتوبة للكبار تجريبية متطرفة جدا ، مثل «إنكوجنيتو» ١٩٨٢ لديفيد يونغ .

وحتى الروايات الكوميدية تراوحت بين السخرية الوجدانية الخفيفة (في رواية « لف إنر آلونج شوث » ، ١٩٨٤) لتيد ألن ، الى المزاح الثقيل (في رواية « هاو آي سبنت ماي هوليديز » ، ١٩٨١ لدبليو أو . ميتشيل الى الحيوية اللفظية الساخرة التي تظهر في تدمير التركيب الجملي والتهديم المفرداتي في لهجات المينونيين الذي يظهر وفيرا في رواية ذا سالثيشن أوث ياخ سيمنس » ، ١٩٨٤ لأرمين ويبي .

وغالبا ماكانت حكاية البطل الذي يبلغ سن الرشد تقع في مدينة صغيرة ـ كمدينة نيوبرنسويك الصناعية الكئيبة التي ورد ذكرها في رواية « ذاكمينغ اف وينتر » ، ١٩٧٤ لديفيد آدمز ريتشاردز ، أو مجتمع نوفاسكوشيا الحدودي الموصوف في رواية « فيريص بيرسونز ينمد كيفين أوبرين افيكشنال ميموار» ١٩٧٣. لالدين ناولان،أو محطة البرتا التي تعامل معها ستان دراغلاند بسخرية اكثر في روايته « بيكرتراكس : اكرونيكل » ١٩٧٨ ، او في مدينة أونتاريو الصغيرة في عملي الشاعر الوثائقي دون جناريدج : « بص رايد » ، ١٩٧٤ ، و « أول ان جود تايم » ، ١٩٨١. وفي معظم الحالات جعلت قيود المدينة (الجغرافية ، والعاطفية ، والاخلاقية) عملية البلوغ ليست بالامر السهل .

ففي كثير من الحالات كانت القرية تأخذ على عاتقها سلطة التدمير المحتمل . وسواء كانت اخذت رواية بناء الشخصية تدور في الريف أم في المدينة ام في كليهما (كما هو الحال في حكاية الشاب الهجين ، أندريه ثوم ماكريفور) ١٩٧٦ ليبتي ديلسون ، فان تجربة بلوغ سن الرشد كانت دائما تتجاوز الفرد ، وغالبا ماكان البحث عن الذات يتضمن التوافق مع الماضي العام والخاص ، كما في « جنتيل سينرز » ١٩٨٠ لدبليو ، دي ، فالفاردسون .

وتعد رواية « ميد إن ايتالي » ، ١٩٨٢ لماريا أردنيري نموذجا للعديد من روايات بناء الشخصية « روايات التربية » التي كتبها أولئك الذين هاجروا الى كندا ، لكونها حكاية الاقتلاع والعزل (اللغوي والثقافي والاسروي) وحكاية الرغبة اليائسة في التوحد والتكامل والتواصل . كانت هذه هي الموضوعات المألوفة في قصص التطور الشبابي ، ولكنها ايقنت اكثر بفضل وضع البطل الناجم عن الهجرة .

وعلى الرغم من أن العديد من روايات « البلوغ » قد عالجت تجربة الذكور ـ مثل « أليكس درايفز ساوث » ، ١٩٨٠ لكيث ميلارد ، فان أيا من هذه الروايات لم تستكشف الجانب المظلم من « البلوغ » في أرض غريبة وخطيرة جنسيا مثل رواية « لونار أتراكشن » ، ١٩٧٩ لكلارك بليز . ومن التطورات الهامة في السبعينات والثمانينات من القرن العشرين هي ان الشابات والشباب على حد سواء أصبحوا بؤرة رواية بناء الشخصية (رواية التربية) .

ومن الروايات العديدة التي عالجت تجربة المراة في بلوغها سن الرشد : رواية « إفري تنغ ان ذا ويندو » ، ١٩٧٩ لشيرلي فايسلر، ورواية « بريك اري » ، ١٩٧٤ لسيسيليافري ، ورواية « باندورا » ، ١٩٧٢ لسلفيا فريزر .

أما فيما يتعلق بروايات بناء الشخصية التي تتناول الانثى ، فقد كانت الروابط الاسرية فيها ، بالمقارنة مع تلك التي تعالج تجربة الذكور، مرفوضة ، على الاغلب ، باسم الاحتمالات الشخصية والاجتماعيةالواسعة المهيأة للنساء : أي كان لابد من اعادة تحديد معالم النظام الامومي المقترن بالثقافة ا لابويةبالخضوع والعجز الجنسي ، بحيث يغدو نظاما أموميا قويا أو أنثويا أكثر ايجابية وفعالية .

ولم تكن رواية بناء الشخصية سوى شكل من الاشكال التي اتخذها الادب الابداعي الذي تابع التساؤل العام حول دور الذكورة والانوثةودور الجنس الذي يلعبه جسد الانثى وهو ينمو باتجاه البلوغ . ان معظم الروايات،وليس بالضرورة كلها ، والتي تعالج مثل هذه القضايا قد كتبتها روائيات نساء . وقد عالج بعض الرجال ، بشيء من الحساسيةوالاستفزاز موضوعات نسائية شخصية وسياسية : فرواية « هيلين ان إكسايل » ، ١٩٨٠ لإيان ماك لاخلان ، او رواية « جنيفر » ، ١٩٧٩ (على الاخص)،

و « إت از الويز سمر » ، ١٩٨٢ ، و « ذا أونلي صن » ، ١٩٨٤ لديفيد هيلويج كلها تتعرض للحروب الجنسية وعلاقات السيطرة بين الرجل والمراة . وهناك بعض الرجال كتبوا قصصا نسائية من الداخل ،بدرجات مختلفة من الموثوقية : مثل ديفيد لويس شتاين في رواية «ذاجولدن إيج هونيل » ، ١٩٨٤ ، وليون روك في رواية « فات وومان » ، ١٩٨٠،وجاك لدويج في رواية « أوومان أوف إيج » ، ١٩٧٣ ، وهوارد اوهاجان فيرواية « ذاسكول ــ مارم تري » التي كتبت في الخمسينات ولكنها طبعت ونشرت عام ١٩٧٧ . اما الصورة الدقيقة لعواطف فتاة عادية تماما فقد رسمت في رواية « شاكنغ اب » ، ١٩٨٠ لكنت تومسون والتي سارت على خطى عرضه الواضح والحاد لنفس الذكر في روايته « ذا تينانتس وير كوري اند تيني » ، ١٩٧٣ ، وروايته « أكروس فروم فلورال ــ بارك ، ١٩٧٤ » .

اما الروايات الدرامية المحلية سواء كتبها رجال أم نساء ، والتي تعالج قضية انهيار الزواج الحديث أو السياسات الجنسية عموما والتي كانت نعج بها تلك الفترة من الزمن ، والتي كتب بعضها متقدمون في السن مثل برايان مور في رواياته « ذا دكتورز وايف » ١٩٨١ ، فقد أعطت كلها انطباعا انه لم يكن لحركة تحرير المرأة سوى آثار ايجابية قليلة على العلاقات الانسانية ــ على الاقل من منظور الرجل الاوربي . على اية حال ظهرت روايات اكثر عمقا قامت بتحليل نتائج هـذا التحول : مثل نتائج تبادل الادوار الاسرية في رواية « نث ووركنغ » ، ١٩٨٢ لجورج زانتو ، في حين كان مدى النغمة والمنهج الذي اتبعته . الروائيات في التطرق لهذه الموضوعات واسعا ، اذ كان في أحد طرفي الطيف روايات ضد الرجال بشكل واضح وصريح مثل روايتي « جوديث » ١٩٨٢ ، و «ذاتينت بيخ» ١٩٨١ لأريتا فان هيرك ، وكان في الطرف الآخر من الطيف رواية « ذا آيفوري سوينج » ، ١٩٨٢ لجانيت تيرنر هوسبتال ، والتي تعد دراسة لطيفة لحالة الانثى في ثقافات مختلفة .

كان المنهل الذي تغرف منه الروائيات موضوعاتهن لرواياتهن في هذه السنين هو الحياة اليومية للمراة وهي برفقة الرجل او بدونه . فقد كانت الحياة الاسرية ، من وجهة نظر الرجل والمراة كليهما ، مجالا للقيام بتحليلات نفسية معقدة هامة في روايات « سمول سيرمونيز » ، ١٩٧٦، و « ذا بوكس فارون » ، ١٩٧٧ ، و « هابينستانس » ، ١٩٨٠ لكارول شيلدر ، وكانت الحياة الاسرية كذلك ذريعة لجون رافوت لما قام به من تشريح للأنا في رواية « أبرا » ، ١٩٧٨ ، ورواية « دانسينغ ان ذادراك»، ١٩٨٢ . في حين رات روايات أخرى مثل رواية « كروسينفز » ، ١٩٧٩ لبيتي لامبرت ، ورواية « جنفشن » ، ١٩٨٢ لإليزابيت بروستر ، ان البحث عن هوية حالية للمراة والرجل معا ، لايمكن ان يتم الا بالانسجام مع الماضي . وينبغي ان تؤدي هذه الاساليب المتنوعة ووجهات النظر المختلفة الى ابعاد قالب الكيان المتناغم للرواية والمعرف ب « الرواية النسائية » . ان الروايات التي تركزت على المراة ذات المهنة،مثل روايتي: « توومين » ، ١٩٧٨ ، و « رف لي آوت » ١٩٨١٢، لدوريس أندرسون تختلف في موضوعاتها ونغمتها عن الروايات التي تركزت حول الامومةأو الشيخوخة ، وقد كتب كونستانس بيريز فورد ـ هاو في هذه الموضوعات الثلاث في رواياته : « أبوبوليشن أوف ون » ، ١٩٧٧ ، و « ذا مريج بد » ، ١٩٨١ ، و « ذابوك أوف إيف » ، ٩١٧٣ . كما ان الروايات التي كتبتها نساء تتنوع من حيث الشكل ، ابتداءا من الحكاية الرمزية الاستبطانية العائدة الى الشخصية الماقبل تاريخية المبدعة كما في رواية « زاركين » ، ١٩٨٢ لبيجين برينات الى روايات الهجاء الساخرة ،مثل رواية « ذا رود ديل هوكس » ، ١٩٧٧ لراشيل ويات ، الى المزيج من الحكاية الطويلة والتاريخ ، والخيال والسيرة الذاتية كما في رواية « ذا بيجست مودرن ودفان ان ذا وورلد » ، ١٩٨٣ لسوزان زوان

اذ تقول زوان في روايتها للقارئة : « لكي تكوني من الاقاليم الكنديةعليك ان تشعري كما تشعر النساء بأنك معزولة عن أساس السلطة .

وقد عالجت بعض الروائيات مثل ماريان إنجيل في روايتها « بير » وجين رول في روايتها « ذا يونغ ان ون أنذر أرمز » ، ١٩٧٧ العلاقة بين تجربة المراة كفرد لاحول ولا قوة لها (والتي استكشفت بعمق ذكاء في جميع أعمال أودري توماس)والتجربة الثقافية والاجتماعية الاكثر عمومية معالجة عميقة نوعا ما . ظهر في هذه الروايات مثل رواية « سيرفيسنغ لايف بيفورمان » ، ١٩٧٩ و « بديلي هارم » لأتودتمرد اوسع نطاقا ، ليس فقط ضد البنية الابوية التي تسيطر على السياسات الجنسية ،بل ضد الانماط الابوية لراسمالية مابعد المرحلة الصناعية ، أيضا . وقد انتقل هذا الاحتجاج في روايات أتود بالتدريج الى الميدان الجماهيري . كما ان كثيرا من الروايات النسائية هذه كشفت الوعي المركز للعلاقة بين الارتباط والعبودية ، أي بين حاجة المراة للارتباط بالآخرين وحاجتها القوية للتحرر والاستقلال . ومثل هذه الموضوعات هي التي جعلت من روايات مثل « إنترتايدال لايف » ، ١٩٨٤ لأودري توماس و « ذا كتنغ سيزون » ، ١٩٨٤ لمارغريت كلارك روايات سياسية بالمعنى الواسع للكلمة .

وهناك روايات أخرى ، كتبها رجال ونساء ، ذهبت الى ماوراء أيديولوجيا الجنس ، فاستخدمت البنية الانثوية والبنية الذكرية وسيلة لاستقصاء الذات استقصاء واعيا لمعرفة كفة مسألة علاقة الفن بالحياة ، تلك المسألة الخالدة التي أعلن حديثا أنها هي القصية الجديدة المطروحة في مرحلة مابعد الحداثة . بيد ان طريقة استخدام هذا الحيز المجازي كانت تختلف بين الرجال والنساء اختلافا بينا . فشخصيات الكاتب في الروايات النسائية ــ مثل «لاتاكيا» ١٩٧٩ لأودري توماس او«ذاديفاينرز»

لمارغريت لورنس ، كانت ترى الجذب الجسماني والعاطفي للجنسين (وفي نتيجته المحتملة) نموذجا لطاقة الخلق والابداع مع التأكيدالقوي على صور الامومة للولادة وللجيل القوي.

وعلى اية حال ، فان العلاقة بين الجنس والفن كانت في روايات الرجال ـ مثل « أليبي » ١٩٨٣ لروبرت كرويتش و « لستس »١٩٨٣ لكلارك بليز و « ماي لفلي إنمي » لرودي ويبي ، اكثر ازدواجيةمن سواها ففي حين كانت الجنسانية مازالت مرتبطة بعنصر الحث الخلاق(الابداعي) كان هناك ادراك أقوى بدافع الموت الكامن في الولادة .

تعد مثل هذه الروايات اشارة الوصول الى « حيثية » أخرى، هي ماقررنا تسميتها ب « مابعد الحداثة » . ويرى بعض النقاد ان هذا التطور يمثل ـ في النهاية ـ فقدان الايمان بالقصة الواقعية (كما يقول جورج بورينغ) في مجلة الادب الابداعي الكندي ، ٩١٧٩ ـ ١٩٨٠) . ويرى آخرون ان الثغرات القولية الكندية هيأتنا لثغرات «مابعد الحداثة» كما في « لابيرنثس أوف فويس » لكرويتسن . وما زال هناك من سعى الى إنكار التغيير .

فمن وجهة نظر مات كوهين لم يكن في كندا سوى تجارب « مابعد حداثية » معزولة خاضها قلة من الكتاب ، ويتلخص هذا الراي كما يلي:

« على الرغم من ترحيب النقاد لمثل هذه التجارب ، ترحيبا حماسيا وثوقهم الشديد لرؤية ادب كندي ، مابعد حداثي ، فان مابعد الحداثة في كندا تعد اكثر حيوية كنظرية نقدية من كونها مجموعة كتب » . بيس كوهين ، وكتب عديدة ظهرت في السبعينات والثمانينات كانت من نمط مايسمى ب « ماوراء الابداعي » أو . مابعد الحداثي . والواقع ان هذه الحركة باتجاه العمل الابداعي حول الادب الابداعي ربما كانت اكبر تطور في الادب الابداعي الكندي ـ سواء كان في مجال القصة الطويلة أو

القصيرة ـ خلال السبعينات والثمانينات . ومما تجدر ملاحظته ان الرواية الكندية قد فقدت ، بلا ريب ، ايمانها بالقصة الواقعية ولكن المثير في الامر ان تحريات مابعد الحداثة للاعراف والمعتقدات التقليدية قد نبعت من صميم تقاليد الواقعية ذاتها . اذ نادرا ما اتبع الادب الابداعي الكندي النموذج الامريكي او الفرنسي في قضية « الاستبطان الذاتي » المتزايد او « التركيز المتعاظم » على المادة الادبية (سردية كانت أم لسانية) ، أي ان الابداعيين الكنديين لم يقلدوا الامريكيين والاوربيين خارج قرنية الواقعية ، او على الاقل لم يحاكوا تقاليدهم محاكاة مباشرة) .

تعد كتابة الروايات الخيالية والرياضية والتاريخية (بوصف التاريخ منهجا مستمرا بدلا من كونه نتاجا منجزا وتاما) بطريقة استبطانية ومحاكاتية، طرقا لتحطيم نمائية الخاتمة السردية وحتميتها التي كانت ارثا من ميراث الرواية الواقعية . فقد تحدى هؤلاء الكتاب تلك الخاتمة من داخلها . اذ لم ينكر اي من هذه الانماط الرابطة المحاكاتية بين الفن والحياة بل كل مافعلوه هو نقل موقع عمليات هذه العلاقة من نتاج العمل الابداعي ذاته الى طرق انتاجه وابداعه . وربما كانت السبعينات والثمانينات زمن الشك النظري والتساؤل انقدي ، ولكنها كانت أيضا الزمن الذي ينبغي ان تسمع فيه أصوات جديدة ، وسمعت فعلا . وربما كانت النتائج التي طرأت على الشكل ـ فيما يتعلق بشكل الرواية بوصفها جنساً ادبياً . . والنتائج التي أسفرت عنها الاعمال البارزة فنيا مثل «رننغ إن ذا فانيلي» و « فيمص لاست ووردز »، و « ذا تمبتشن أوف بيج بير » ،و«ليدي أوراكل » و « إنترفايدال لايف » و « ريفاينرز » و « اليبي » ، و « وانيتكتون » ، وهذا غيض من فيض ، كل هذه الاعمال كشفت خير كشف عما فعله الادب الابداعي الكندي ليكسر الحدود ، ويتخطى الحواجز ليس فقط بين الاجناس الروائية بل بين العالم والكلمة.

* * *

الرّوايــة المكسيكيّة

• بقلم : نورما كلان
• ت : هيام شعبان

بالرغم من التحديات الاقتصادية والسكانية والبيئية التي تواجهها مدينة مكسيكو ايوم ، فهي معروفة من قبل الاغلبية بأنها عاصمة الثقافة في أمريكا اللاتينية ، كان التبادل الواسع في الافكار أثناء الندوات الشعبية الادبية ، والمقالات الادبية ، والمجلات ، والجرائد ، سائدا في المكسيك . وبعد عام ١٩١٠ اعتبر رواد الثقافة في الدولة الناشئة حديثا بأن الادب والفن هما طريقا المعرفة التي تساهم في خلق الهوية الوطنية ، كما أكد الادب بقوة على جذوره الوطنية ، وميز نفسه كأدب متنوع .

امتاز الادب الناشىء في المكسيك المستقلة عن اسبانيا في عام ١٨١٠ بكونه ادبا متحديا . وقد اعتبر الكتاب انفسهم انهم الناطقون بلسان مجتمعهم وما زالوا ، كما التزم أدبهم بتغيير الواقع حولهم .

وكانت الرواية واحدة من أقوى وسائل الاحتجاج على المجتمع حيث اعتبرت رواية Periquillo Sarniento (١٨١٦) التي كتبها Toes Toaquin Fernandez كأول رواية في المكسيك . ولكن بالنسبة للكثير من الناس لم يظهر أول ادب مكسيكي الا بعد الثورة . حيث نشأ بعيدا عن النماذج الاوربية التقليدية وفي تصويرهم للواقعية الجديدة كان

الروائيون مجبرين على ايجـ صيغة تتطابق مع المضمون . ومنذ ذلـك الحين بدات الرواية بالمكسيك تندد بالظلم ، وتحتوي علـى التصويرات المجازية والقصص البطولية ، وخلق المجتمعات المثالية .

يمكن تمييز ثلاث مراحل بارزة في تاريخ الادب المكسيكي في القـرن العشرين .

الفتـرة الواقعـة بـين ١٩١٠ ــ ١٩٤٢ عندما اعتبـرت روايتـا under dogs للكاتب Mariano Azuela The Eagle and The Serpent التي كتبها Martin Luis Cuzman (١٩٢٨) كوثائق تنديد بالثورة ثم الفترة الواقعة مابين ١٩٤٢ ــ ١٩٦٨ عندما تحولت الرواية من الواقعية الى الاسطورة ، حيث ظهر ذلك مـن خـلال نصـوص خياليـة مثـل Hurnan Mourning ١٩٤٢) التي كتبها Jose Revueltas ، ورواية Pedro Paramo ١٩٥٥) التي كتبها Juan Rulfo ورواية The Death of Artimio Cruz (١٩٦٢) التي كتبها Carlos Fuentes ورواية Recollection of Things to Come (١٩٦٣) التـي كتبتها Elena Carro ، واخيرا الفترة الواقعة من عام ١٩٦٨ حتـى الوقـت الحاضر ، حيث سادت الوان أخرى مثل الواقعية الجديدة والجمالية ، وظهرت المناقشات الادبية الحادة .

كان عام ١٩٦٨ ، الذي شهد المذبحة الطلابية التي قامت بهاالحكومة نقطة بارزة في تاريخ الثقافة والسياسـة المكسيكيـة . بدأ المكسيكيون يتساءلون عن الاستقرار والديمقراطية اللتين اكدت عليهما الدولة بعـد ممارسة اضغط التي تعرض لها في نهاية الخمسينات واغتيال القـائـد Ruben Jaramillo عام ١٩٦٢ .

وتم التعبير عن الاستياء العام اثناء الضغط على الحركة الطلابيـة. الذي بلغ أوجه في احداث ٢ إكتوبر في مدينة Tlatelolco والتي ادت الى تغيرات جذرية في نظرة المكسيكيين الى العالم. تقول Elena Poniatowska

ان عملية القمع الوحشية التي تعرضت لها الحركة الطلابيـة قد حطمت الصورة اسياسية للبلد الذي لا شبه في نظامه انظمة الحكم في بقية بلدان امريكا اللاتينية مع الافتراض بأن تلك البلدان ماتزال تتمتع بحكومات ديمقراطية تقود شعوبها باتجاه نمو اقتصادي وعدالة اجتماعية بينما مايزال احتمال وجود انشقاقات واردا .

بعد عام ١٩٧١ وفي مناورة سياسية تم التخطيط لهـا ، فتحـت الحكومة الباب واسعا لقضايا الفكر والنقد وقـد تعزز ذلـك فعليـا في انشاطات الثقافية والعماليـة ، ومنحت مجموعـة مـن الجوائز لمختلف الانواع الادبية وساعدت الحكومة في تمويل العديد من دور النشر التـي اهتمت بأدب الشباب وخلقت جوا مناسبا لدفع النشاط الادبي بقوة . وقد رزت مجموعة من الكتاب ذوي انتماءات مختلفة ساعدوا في توجيه الرواية اتجاهات مختلفة .

يحث هذا الجيل الجديد في نصوص الجيل الذي سبقه . وأثنـاء بحثهم عن الهوية الوطنية اتجهـت مجموعـة مـن الكتـاب نذكر منهـم Castellauos , Rulfo , Revueltas , Carro , Fuentes , الى الاسطورة في كتابة نصوصهم . وهذا ماحث الجيل الجديد على ابداع نماذج وطنية مقبولة تتجاهل طبيعة المجتمع المكسيكي المعقدة .

على الرغم من السؤال الضروري في مجال التحديد الذاتي للنص ، فقد حان الوقت كما قالوا ، لاعطاء النص مسحة تاريخيةفيالزمان والمكان والتعرف على التنوع الثقافي الموجود في البلد . وتم التخلص من عمليـة

البحث عن الهوية الجماعية الذي كان سائدا في الجيل السابق، وحل محله البحث عن الهوية لتكون لها الافضلية . وبالتالي سمعت الاصوات التي كانت غير مسموعة سابقا : مثل الرواية المبهجة وروايات المهاجرين الى المناطق المجاورة ، والانتاج النسائي الذي تم فهمه ككل على ان هناك رغبة واضحة لجعل الجزء « الآخر » من المجتمع يتكلم . واعطاء الشريحة الاجتماعية التي كانت صامتة حق الكلام والكتابة . وقد استبدلت الرواية بقصص غير محكية واكثر شعبية.

لم يبدأ الاهتمام المتجدد بالرواية خلال القرن التاسع عشر . ولكن تم ذلك في القرن الحالي ، حيث تميزت الرواية بالغموض والتعقيد والشك بالحقائق المطلقة . واكدت الواقعية الجديدة على صياغة الاعمال الادبية بلغة جدية ذات معنى .

تعيد الروايات التاريخية سرد أحداث مدينة Tlatelolco . بالتحديد، الى الرواية الاساسية في هذا المجال هي الرواية التي كتبتها Elena Poniatowska وعنوانها Massacre at Tlaelomco

تقدم هذه الرواية المؤلفة من عدة أجزاء تجربة الشهود المتعددين وتقدم حلا شكليا ، في جو خيالي ، لايمكن حدوثه في الواقع : تم تقديم الحل من خلال مجموعة متباينة واصوات فردية تشكل كلا مترابطا. ويبدو الترابط واضحا بين الشكل والمضمون .

لقد اصبحت البنية الكلية للمجتمع المكسيكي امرا اساسيا من اجل تحديد الهوية الوطنية . شجع أسلوب اواقعية الجديد مؤخرا على ظهور روايات تاريخية . كما ان العودة الى القصة جعل القصة السياسية شعبية ان المزج بين ثقافة النخبة والثقافة الشعبية هو علامة بارزة في نتاج هذا الجيل . وقد أوضح جيل مابعد ٦٨ الصلة بكتابات Carlos Monsivais المؤرخ الذي يحصل على اجوبته من خلال البحث في الحاضر بدلا من اولئك

الذين يحاولون ايجاد أجوبة على اسئلتهم من خلال البحث في الماضي مثل Octavio Paz المتأثر بالجيل السابق .

ان الانفتاح على المعرفة العالمية ، وترجمة عدد من اعمال كتاب أمريكا اللاتينية في الستينات . والسنوات التي شهدت الانفجار السكاني ، قد ولد نوعا من الاهتمام بالاعمال الادبيــة لتلك البلدان التي ماتزال تتطور باستمرار . فبالنسبة للمكسيك كانت الشهرة العالمية لـ كارلوس الذي نال جائزة نوبل مؤخرا ، مصدرا اساسيا يجذب الانتباه الـى الكتاب المكسيكيين الآخرين . مع ان الساحة الادبية في الولايات المتحدة ماتزال متأثرة بجيل فونتيس .

وقد شهدت السنوات الخمس الماضية ترجمة بعض الاعمال لعدد من الكتاب المكسيكيين المعاصرين الى الانكليزية ، ولابد لنا مـن توجيه الشكر الى تلك الترجمات التي استطاعت نقل الافكار ، كما اكدت على وجود تلك الاعمال وراء حدود الزمان والمكان .

ضم جيــل الانفجار السكانــي عددا مـــن الكتـــاب مـــن بينهــم Angeles Mastreta , Luis Zapata , Paco Ignocia , Taibo Il.

حيث قدموا لنا لمحة عن تعقيد الثقافة المكسيكية ، من اهم الخصائص التي تميز رواياتهم العودة الى عنصر الحبكة ، والى لغة تبدو اكثـر وضوحا ، والى القضايا اليومية الملموسة ، والى الرغبة في رؤية التاريخ والسياسة من منظور شخصي ، ومزج الانواع الادبية ، وقــد انتقــدوا مباشرة النظام ، وغباء أجهزة الاعلام ، وعدم المساواة والظلم السائدين ، وعرضوا الاساطير والرموز الزائفة من خلال اعادة تعريفهم الثابت لغنـى وديناميكية الثقافة ، معتقدين بقوة انه من خلال قوة الخيال يمكن للاديب الغوص في أعماق الحقيقة .

يعتبـــر Luiz Zapataz (١٩٧٩) الــذي ســار علــى منــوال Gustavo Sainz , Jose Agustin ,

اول مــن كتب عن تجربة المراهقــة المدنية باللغــة العامية كتــب Zapataz بالعامية سيرة التشرد الذاتية التي عاش فيها حيث يناجي فيها البطل الشرير نفسه بالعامية ، معيدا بذلك خلق عالم بهيج في المكسيك ، وفي سياق ذلك ينتقد بشكل لاذع الطبقة الوسطى بأخلاقيتها وعاداتها . ولا يميز بطل الرواية نفسه عن الآخرين ، بل يؤكد على طبيعته العادية. مثله مثل اي مواطن في المدينة ، وهو يقدم للقارىء ، على أية حال ، جوا مدنيا متقلبا ، يتميز تحضره السريع بالتحرر والانسلاخ عن الواقع .

صـــور Arturo Azuela في روايتـــه Shadows of Silence (١٩٧٩) الجو السياسي في نهاية الستينات وبدايـــة السبعينـــات . مركزا على حيوات افراد متعددين ، وتجمع روايته بين الوجهين السياسي والنفسي للشخصيات التي تحاول فهم حياتها الداخلية وعلاقتها مع العالم الخارجي الذي يعيشون فيه .

حيث يبدو ان المجتمع الحضاري يعيش في ازمة .

وتأثر Paco Ignacio Boll بالكتاب الامريكيين مثل Jan Thompson , Chaster Himes

كما ركز على الروايات السياســيــة حيث كتب An Esay Thing

وكتب رواية نقدية في عام ١٩٨٢ وهي Calling All Hereroes

ان بطل Hector Bela Scoaran رجل بوليس سري ، يكشف عن الجرائم ، بينما يفضح فساد الشرطة . والنظـــام . ويتحـــرك بواقعيـــة

ملموسة وسط الاحداث السياسية مثل اضطرابات العمال والحركـات الطـلابيـة .

من أهم الاعمال الادبية لجيل الانفجار السكاني هو ماكتبته النساء، ومن الاديبات البارزات في هذا القرن , Nellie Campobello , Elena Carro
Rosario Cosfellanos , Tosefina Uicens

وقد تركت مقالاتهن وأشعارهن وقصصهن القصيرة اثرا كبيرا على جيل مابعد (٦٨) . الى ظهور الكم الهائل من الاعمال الادبية التي تركز مع الهوية النسائية جعلت هذا الادب هاما . وتركز هذه الروايات على الاكتشاف الذاتي للمراة ، ولم تهدف تلك الرواية الى الفور في الاعماق الداخلية للنساء ولكنها وسيلة للارتباط بالمجتمع بعمق .

تعتبر روايـة Meaicas Bolero للكاتبـة Angeles Masterta مثالا هاما في الادب النسائي كونها اصبحت مباشرة من ضمن مجموعة « افضل القصص » عندما ظهرت في 1985 . ويعاد الآن طبعها للمرة الثالثة عشر .

وقد تمت ترجمتها الى الانكليزية وهي تروي قصة Catalina وهي امراة عاشت مابين ١٩١٠ و ١٩٦٤ . تمزج هذه الرواية بين قصص تاريخية ، وسياسية ، وشخصية لمآسي نساء يعشن في ظل نظام أبوي ، وتتطرق ايضا الى الرواية السياسية الذكورية وتعيد تصوير المرحلة المهمة من تاريخ المكسيك ، من خلال نشاطات نسائية محليـة ، تروي بطلـة الرواية وهي متزوجة من سياسي فاسد منذ أكثر من ٢٠ عاما قصة وعيها وتحررها من سيطرته . ولكن لاتعتبر هذه الرواية نموذجا مـن الادب النسائي البعيد ، عن الثقافة الرسمية في البلاد ، وباعتبارها امراة عصرها تستخدم أساليبها الخاصة للحصول على المعرفة ، لتتمكن في النهاية من اسيطرة على قدرها بقوة .

مع الاكتشاف الهادىء لكولمبوس ظهرت مجموعة من الروايات في أمريكا اللاتينية ، وقد أعادت تلك الروايات كتابة التاريخ من وجهة نظر « الشخص الآخر » .

نشر Homero Aridjis روايتين في مكسيكو الاولى في عام ١٩٨٥ بعنوان
Viday tiem posed de Juan cabezon de Castilla
(Cabezon de Castilca)
Memorias del Nuevo Man do

تبتعد هذه الروايات التاريخية في بحثها الدقيق عن اسلوب الروائي الذي يدعي الموضوعية والمعرفة الكلية مستخدمة عوضا عن ذلك صيغة الراوي الذي يمثل عامة الناس .

لقد ظهرت أول سلسلة ذات جزئين عام ١٩٤٢ وعنوانها
The Lile and Times of Tuan Cabezon de Costilla .

وهي مترجمة الى الانكليزية وتروي قصة اليهودي خوان الذي ينحدر من ابوين يهوديين مرتدين ، وفي لحظة تاريخية غير عادية . نتابع خوان الذي أصبح تيما في سن مبكرة من خلال سلسلة من التجارب في التشرد والرومانسية اللتين كانتا سائدتين في القرن الخامس عشر في اسبانيا . وقد أعيد تصوير الاضطهاد والطرد اللذين تعرض لهما اليهود . تتصف الرواية بالمتعة والتشويق ، وتنتهي عندما التحق خوان بكولمبوس في مكان اسمه Palos عام ١٤٩٢ ليبحث عن الثروة . تبين لنا السلسلة خوان العجوز وهو ينضم الى كورتز ليغزو المكسيك ، وفيما يخص جيل الانفجار السكاني فان الرواية لاتتحدث عن القصة العظيمة لكوارتز ومآثره ، ولكنها تتحدث عن الحياة اليومية لأولئك الناس الذين لم يأت التاريخ على ذكرهم .

ان تأسيس « The House of Mexico » في واشنطن في حزيران عام ١٩٩١ وهو مركز ثقافي . ومتحف Metropolitan Museum of Art في نيويورك ، يعرض لنا ٣٠٠ قرن من الفن جنبا الى جنب مع نماذج من الادب المكسيكي ، ويظهر لنا أيضا كيف كان الاتصال البدائي بين الامــم . وقد اشترك عدة كتاب مكسيكيون مشهورين في هذا المشروع . في اللحظة التي اصبحت فيها اتفاقية التجارة الحرة حقيقة واقعة ، بدا التبادل بين الامم ضروريا ، وبدأ التفاهم المتبادل يظهر من خلال قراءة أدب الآخرين، حيث تتخلله اليوم بشكل رمزي كتابات Carlos Fuentes , Chicano وهو باحث سابق في الرواية في امريكا اللاتينية وقد كتب مايلي :

ان النثر ليس تسلية بل هو تعبير عن التنــوع البشري الثقافي ، والشخصي ، والروحي . النثر ، هو رسول لعالم ذي اقطاب متعددة وثقافات متنوعة ، حيث لاتتمكن اي فلسفــة او اعتقاد ، أو حل ، من تبديل التراث الثقافي الفني للانسانية . يعتمد مستقبلنا على شمولية الحرية عند الاجناس البشرية المتعددة ، والثقافات المتنوعة للتعبير عــن نفسها في عالم المتغيرات والفساد ، وعالم ظهور مراكز القوى.

Norma Klahn استاذة مساعدة في الادب الامريكي اللاتيني في جامعــة كاليفورنيا في سانتا كروز Santa Cruz

تعمل الآن على كتاب يبحث في النثر المكسيكي لمابعد عام ١٩٩٨ .

* * *

الزمان والمكان في روايات دوستيفسكي

• بقلم : جورج كاتو
• ت : د. ممدوح أبوالوي

– ١ –

ان تحليل الزمان والمكان في روايات دوستيفسكي موضوع جديد ، الى حد ما ، وانني سأشير الى بعض الجوانب الاساسية ، في هذاالموضوع، من وجهة نظري . ظهرت بعض البحوث في فرنسا حول مسائل الزمان والمكان في الانتاج الادبي . واهتم النقد الادبي في الاتحاد السوفييتي بهذه البحوث مطبقا اياها على روايات دوستيفسكي ، ولكن هذا الاهتمام لم يكن كافيا : فلقد درس النقاد السوفييت موضوع الزمان والمكان في روايات دوستيفسكي كظاهرة ثانوية ، وبصورة عابرة ، وذلك أثناء تناولهم العالم الفني لهذا الاديب . ومع هذا توجد لدى النقاد السوفييت ملاحظات هامة . ولكن استنتاجاتهم متناقضة بعضها مع بعض .

نذكر من بحوث النقاد السوفييت : بحثا للناقد ايفانوف بعنوان « تجارب فنية ونقدية وجمالية » ، صدر في موسكو في عام ١٩١٦ ، وبحثا لغروسمين بعنوان : « الخصائص الفنية لروايات دوستيفسكي » ، صدر في موسكو في عام ١٩٢٥ . وكذلك نذكر بحوث الناقد شكلوفسكي، وكتاب باختين بعنوان : « الخصائص الفنية لروايات دوستيفسكي » . صدرت الطبعة الثالثة منه في موسكو في عام ١٩٧٢ ، وبحوث الناقد ليخاتشوف.

لقد حاول النقاد السوفييت ، من خلال بحثهم للبعد النفسي ، الوصول الى البعد الاجتماعي في روايات دوستيفسكي . وبوجه خاص، نلاحظ هذا الاتجاه لدى الناقد كاوس ، الذي راى ان للتعددية الصوتية في روايات دوستيفسكي قاعدة تاريخية ماركسية . فرأى ان النظام الراسمالي يقضي على العزلة الخانقة للاوساط الاجتماعية ، التي كانت مرتاحة لهذه العزلة في ظل النظام الاقطاعي . صور دوستيفسكي حرية أبطال رواياته في ظل العلاقات الراسمالية .ويضع باختين الصيغة الختامية للاعمال النقدية السوفييتية حول روايات دوستيفسكي ، فيرى ان خصائص هذه الروايات : « تعددية واستقلالية الاصوات ، وهي تعددية حقيقية للاصوات المتكافئة والمتعادلة ، والتي يعبر كل منها عن وعيه وعالمه الخاصين به » . ويتابع باختين قوله في كتابه الآنف الذكر : « الخصائص الفنية لروايات دوستيفسكي » : « نرى في روايات دوستيفسكي تعددية الاصوات التي تعبر عن وعي مستقل لكل بطل وعن عالمه الخاص به ، ولا نرى تعددية النماذج البشرية ومصائرها في عالم موضوعي هو عالم المؤلف » . فأبطال روايات دوستيفسكي لا يعبرون عن كلمة الروائي فحسب ، وانما يعبرون عن كلمتهم الواعية والمباشرة الخاصة بهم .وبكلمة واحدة ان الاستنتاجات ، التي يتوصل اليها باختين بصورة عامة،تتلخص في ان العالم الادبي الذي صنعه دوستيفسكي هو عالم التأثير المتبادل

والعلاقات الجدلية والتعايش بين افكار مختلفة وابطال يجسدون هذه الأفكار . يرى الروائي العالم من خلال البعد المكاني وليس من خلال البعد الزمني.

الزمان والمكان موضوعان هامان في روايات دوستيفسكي العظيمة. وارى من الضروري ، قبل الوصول الى هذين الموضوعين ، ان نلقي نظرة سريعة على مخبر دوستيفسكي . تساعدنا المذكرات واليوميات التي تركها لنا الروائي في دراسة مراحل العملية الابداعية لدى الكاتب . تنقسم العملية الابداعية عند الكاتب الروسي الآنف الذكر الى مرحلتين اساسيتين: المرحلة الاولى : يحضر الكاتب في هذه المرحلة خطته ، ويتطلب اعداد الخطة عملا شاقا ودقيقا وطويلا ، ويحتاج الى صبر كبير . وتبدأ الخطة بالبحث عن الفكرة التي تقع في الوسط بين موضوع عظيم خالد أبدي ، وبين احداث تعالج المشاكل المعاصرة اليومية الملحة . وبعد ان يحدد الروائي فكرته ، ينتقل الى اختيار الشخصيات الرئيسية ، ولكن في هذه المرحلة من الانتاج الابداعي ، قد يبدل الروائي بعض شخصياته ، ويضمن الرواية بعض التجارب ويضيف الى شخصياته شخصيات جديدة ، وهذا يحدث اثناء كتابة الرواية . اي أن اختيار الشخصيات لا يتخذ شكله النهائي ، أثناء اعداد الخطة . وبعد ذلك يبني الكاتب احداث الرواية ، ولكن هذا البناء لا يتخذ شكله النهائي ، فقد يغير الكاتب التسلسل الزمني لسرد الاحداث . واخيرا يحدد دوستيفسكي أسلوبه في معالجة احداث الرواية وحبكتها وشخصياتها وافكارها . وهنا يحدد الكاتب طريقته في تناول المواضيع المذكورة . وهذا أمر هام بالنسبة لدوستيفسكي . وتتضمن المرحلة الثانية : ارتجال سرد احداث الرواية بصورة مباشرة ، ضمن حدود هيكل ومادة معينين . وتدل على هذا الارتجال يوميات الروائي ومذكراته . ويذهلنا هذا الارتجال لان الكاتب

ينشر مباشرة ما يكتب ، ويفكر فيما بعد في كيفية تطوير احداث الرواية وفي تفاصيلها . والارتجال طبيعي بالنسبة لكاتب المقالات الساخرة ، اما بالنسبة لكاتب عميق مثل دوستيفسكي فهو يثير الاعجاب والدهشة . وقد استطاع دوستيفسكي ان يصل اليه بفضل الحرية المزدوجة :

١ ـ حرية البطل : يحصل البطل على حرية كاملة . فكما لاحظ الباحث شكلوفسكي ، توجد في روايات دوستيفسكي مستويات متعددة، وتصطدم هذه المستويات فيما بينها . ولا يرغب الروائي في تخفيف حدة النزاع ، كما لاحظ ذلك الناقد جبرائيل مارسيل ، ولكن مع ذلك لا بد للرواية من نهاية ، وهذا صعب ، لان المستويات المختلفة في الرواية تسير بصورة متوازية . ومع ذلك فلا بد من الوصول الى حل للعقدة ، ولو بصورة شكلية ، كما هو الحال في رواية » الاخوة كارامازوف « التي صدرت في عام ١٨٨٠ .

٢ ـ حرية المؤلف : وتعبر عن نفسها في الحبكة الروائية ، وفي الاحداث المتشابكة ، وفي البناء المعقد للرواية ، وفي مصير الابطال ، ومع هذا فان الروائي لا يحاول ان يتخذ من بطله مادة للتعبير عن افكاره ، الخاصة به ، والتي تنطبق احيانا على افكار المؤلف ، وتتناقض معها احيانا اخرى .

ويتولد مفهوم الزمان والمكان ، لدى دوستيفسكي ، من هذين الشكلين الآنفي الذكر من اشكال الحرية .

ـ ٢ ـ

تتكون روايات دوستيفسكي من الحرية المزدوجة ، بالاضافة الى جدلية المؤلف الحية ، وتعددية الاصوات ، التي من المفروض ان تصل بنا الى رواية بدون خاتمة او نهاية، ومع هذا توجد في روايات دوستيفسكي

خاتمة ، كما توجد بداية وذروة الحدث وحبكة وحل للسؤال الاساسي في الرواية . ونجد فيها شكلين من اشكال الزمان : الزمن العادي الذي تسير خلاله الاحداث بصورة طبيعية وعادية وبهدوء وسرعـة معقولـة ، والزمن الذي يضعه المؤلف ، والذي يفهمه القارىء والراوي ، عنـدما لا يكون المؤلف هو نفسه الراوي ، على انه ديناميكية الرواية ، او سرعـة تطور الاحداث في الرواية ، والذي نسميه عادة بالايقاع . تجري الاحداث في هذا الزمن بسرعة جنونية .

ولكي نوضح ماذا نقصد بالايقاع ، نقدم مثالا من رواية «الشياطين»، التي كتبها دوستيفسكي في عام ١٨٧٢ . تتشابك خيوط الرواية خـلال اسبوع واحد ، نرى فيه الشخصيات الاساسية ، وتجري فيه الاحداث بسرعة عادية . وبعد ذلك تتسارع الاحداث خلال ثلاثة ايام ؛ كانت مليئة بالمفاجآت والاحداث : ففي يوم الجمعة يرتفع الستار عن سر ليبادكين ، وفي يوم السبت نتعرف على ماريا العرجاء . وتبلغ الاحداث ذروتها يوم الاحد في الساعة الحادية عشرة ، عندما يصفع شاتوف ستافرونين على وجهه . وبعد ذلك تسير الاحداث بسرعة عادية ، ويمر الاسبوع الثاني ، وبعد ذلك تتسارع الاحداث خلال مساء الاثنين وصباح الثلاثاء بسبـب المبارزة ، وبسبب اضراب العمال الذي يقـضي عليه الوالي . فتتخـذ الاحداث سرعة جنونية : حريق كبير ، ليلة دموية، مقتل ليبادكين، وفشل حب ستفارونين وليزا ، ومقتل ليزا عند الفجر . وبعد ذلك يبداالتحضير لمقتل شاتوف . وفي هذا الوقت نفسه تأتي لعند شاتوف زوجته التـي هجرته ، وتلد بعد ساعات من وصولها . ويقتل شاتوف في الساعة الثامنة مساء . وبعد ست ساعات من مقتل شاتوف ، اي في الساعة الثانية بعد منتصف الليل ينتحر كيريليوف . وبعد اربع ساعات ما انتحار كيريليوف، اي في الساعة السادسة صباحا يسافر بطرس ستيانوفيتش الى مدينـة بطرسبرغ .

اما اذا اخذنا رواية « الابله » التي صدرت في عام ١٨٦٨ فاننا نجد هنا ايقاعا معقدا ومفصلا . وتسير الاحداث خلاله بسرعة كبيرة ومغلقة وحادة ، وبسرعة عادية احيانا أخرى .

تدهشنا سرعة تطور الاحداث في روايات دوستيفسكي . ولا أجد ضرورة في الاستشهاد بأقوال النقاد ، الذين أجمعوا على ان الايقاع يشكل قوة كبيرة مؤثرة في تطوير الاحداث ، فكما لاحظ الناقد اندريه جيد أن عواصف الاحداث الكثيفة تجذب القارىء . نذكر من هذه الاحداث الفضائح المتفجرة والصاعقة واللقاءات والاجتماعات والمشاجرات والجثث المتراكمة، على سبيل المثال في رواية « الشياطين » (١٨٧٢) ، وصل عدد جرائم القتل الى ثلاث عشرة جريمة. تيار جارف من الاحداث المتعاقبة والمتزامنة، يسبب وجعا في راس القارىء احيانا ، وفي القلب احيانا اخرى . واشار دوستيفسكي الى الملاحظة نفسها في رواياته ، وتأسف لانه لا يستطيع وصف الاحداث بالتفصيل ، بل اكتفى بسردها لكثرتها ولسرعة حدوثها . جريمة تحدث تلو الاخرى . ولعل الكاتب تأثر الى حد كبير بالروايات البوليسية ، ولكنه ارتقى بها ، عندما جعلها رواية فلسفية ونفسية وفكرية واجتماعيـة .

تثبت دراسة مخبر دوستيفسكي ان الكاتب يقع تحت تأثير منطق عفوي ابداعي ، يتخلص بتركيز الزمن الى ابعد الحدود الممكنة . فمن المعروف ان رواية « الشياطين » (١٨٧٢) ، بنيت على اساس مادة واقعية ، حدثت بالفعل في موسكو في عام ١٨٦٩ . ففي الثالث من شهر ايلول في العام المذكور ، وصل الى موسكو الثوري الفوضوي المعروف نيتشايف ، وبقي فيها ثلاثة اشهر ، اقدم خلالها على جريمة قتل ، وهرب منها في الثاني والعشرين من شهر تشرين الثاني . اما في الرواية ، فان

دوستيفسكي يركز هذا الحدث الحقيقي في شهر واحد . فبطل الرواية بطرس نرخوفنسكي يصل الى موسكو في نهاية شهر ايلول ويرحل عنهـا في نهاية شهر تشرين الاول . وهكذا اختصر دوستيفكسي الزمن الذي حدثت خلاله الاحداث التاريخية من ثلاثة اشهر الى شهر واحد . مثال آخر من رواية « الجريمة والعقاب »، التي صدرت في عام ١٨٦٦ يقول دوستيفسكي في رسالته الى الناشر كاتكوف حول مدة الزمن الذي تستغرقه احداث رواية « الجريمة والعقاب » ، بأن احداث الرواية ، بموجب خطتـه ، تستغرق مدة شهر واحد . ولكن عندما كتب المؤلف روايته استغرقت احداثها مدة اسبوعين فقط . وبذلك فان الكاتب يختصر في رواياتـه الاحداث التي استغرقت في الحقيقة ثلاثة اشهر في شهر واحد ، كما هو الحال في رواية « الشياطين » (١٨٧٢) . ويختصر الاحداث التـي ، بموجب خطته ، تستغرق شهرا في اسبوعين ، على سبيل المثال روايـة « الجريمة والعقاب » (١٨٦٦) . ولا بأس من طرح السؤال التـالي : ما هو سبب تركيز الزمن الحقيقي للاحداث ، والزمن الـذي خصصـه الكاتب في مخططه ؟ اي اختصار التقويم الواقعي والتقويم الفني ، الذي اختاره المؤلف نفسـه . ما هو سبب التسريع في الايقاع والانتقـال مـن السرعة العالية في تجميع الاحداث في وقت واحد الى اعلى سرعة ممكنة ؟

قد نسمح لانفسنا ان نوافق الناقد باختين ، الذي راى ان الزمن ، في نهاية المطاف ، بالنسبة الى دوستيفسكي ، مفقود . وان المؤلف يرى ويفهم العالم عبر مقاييس المكان ، وليس عبر مقاييس الزمان . ويبرهن باختين على فكرته المذكورة باستشهاده بمشاهد الاجتماعات التي يتواجد فيها عدد كبير من ابطـال الرواية ، تتوزع الشخصيات في امكنة محددة لها . كما هو الحال في المسرح . وقد يكون مكان الاجتماع ساحة عامـة

او ساحة كنيسة او غرفة ... تجتمع شخصيات الرواية خلال لحظات التوتر والفضائح والعواصف ، وخلال دقائق معدودة من اليوم تقع احداث تحتاج في روايات كاتب آخر الى فصول وفصول . ويرى بعض النقاد ان السرعة الهائلة في تطوير احداث الرواية تعبر عن رغبة دوستيفسكي في الوصول الى خاتمة الاحداث ، فيجمع المؤلف اكبر عدد ممكن من الاحداث في لحظة واحدة ، مما يهيأ الفرصة لحدوث الازمة والمصائب والمشاجرات والسقوط الاخلاقي . تحمل ملاحظة باختين والنقاد الآخرين جانبا من جوانب الحقيقة ، ولكنها لا تستطيع الاجابة على السؤال التالي: اذا كان دوستيفسكي يريد تدمير الزمن فلماذا يراقبه في كل مشهد من مشاهد الرواية ، ويرصده بساعاته ودقائقه وثوانيه ؟ ان الاهتمام الكبير بالزمن يدل على ان دوستيفسكي يفهم الاحداث من خلال وقوعها في زمن ومكان معينين . ولعل سبب تركيز الاحداث الكثيرة في نقطة زمنية واحدة، يرجع الى تطلع الكاتب الى الحاضر ، ورغبته في عرض كل الامور ، التي يمكن ان تجري في لحظة معينة ، ويختار منها الاكثر اهمية ، ويريد الكاتب ان يمدد اللحظة الواحدة من الزمن لكي تتسع لاحداث كبيرة ومفاجآت كثيرة . ويرى المفكر الفرنسي جان بول سارتر ان كتابا كثيرين حاولوا المحاولة نفسها . فتحدثوا عن الحاضر متجاهلين الماضي والمستقبل مثل الكاتب أندريه جيد. ولكن دوستيفسكي يختلف عن هؤلاء الكتاب، لانه يجمع في لحظة واحدة من الزمن عددا كبيرا من الاحداث ، ليس من أجل تحطيم الزمن ، وانما ليكشف عن اهميته . فتجتمع في لحظات احداث تحتاج عند كتاب آخرين الى سنوات وسنوات . ففي لحظة واحدة من لحظات الزمن تتركز حقائق مهمة في الحاضر والماضي والمستقبل. ويختار دوستيفسكي اللحظات الحاسمة التاريخية، التي تقع بين الماضي والمستقبل

يختار الوقت الذي لم تستقر فيه الامور بعد . فلا يستطيع الماضي الصمود امام المستقبل ، ولا يستطيع المستقبل الثبات بصلابة امام الماضي. انها لحظات الصراع بين الماضي والمستقبل ، حيث يكون النصر للمستقبل ، في نهاية المطاف ، ولكن بعد العذاب والالم ، وبعد عبور الطريق الشاق . ويترك المؤلف لابطاله حرية الاختيار بين الماضي والمستقبل . واثناء ذلك تحدث المفاجآت الكثيرة ، والتحولات الكبيرة والغريبة ، ويحتار ابطال الرواية في كيفية اختيار الطريق .

فلننظر بصورة معمقة الى الايقاع الملتوي في رواية « الشياطين » . تسير الحركة في هذه الرواية كحركة الماء في الدوامة . انها حركة ملتوية متصاعدة متسارعة . وتمر فترات هدوء طويلة نسبيا . وكما اشار الى هذه النقطة الناقد كلوديل . انها حركة تشبه بعض الالحان الموسيقية ، الى حد ما . انها معزوفة موسيقية . فبناء روايات دوستيفسكي ، بناء محكم ودقيق ومثالي ، براي هذا الناقد ، لدرجة انك لا تستطيع حذف كلمة أو اضافة كلمة واحدة ، لانك اذا فعلت ذلك ، افسدت المعنى ، ويرى كلوديل ان روايات دوستيفسكي تشبه سيمفونيات بيتهوفن، ولعل رواية « الابله » ، أروع دليل على ذلك ، ولا سيما بدايتها ، تمر الاحداث في الصفحات الاولى بصورة هادئة ، وتشعر احيانا ان حياة شخصيات الرواية تشبه حياة الموتى،لاحركة فيها ، فكأنها مياه آسنة في مستنقعات، حيث لا نجد البطل ، وانما نجد فترات انحلال وعيه ، فترات غياب الامير ميشكين بطل رواية « الابله » (١٨٦٨) . ولكن الازمة تنضج على نار هادئة ، فلا نكاد ، خلال فترات الهدوء ، نسمع اصوات شخصيات الرواية ، فكأنها اصيبت بامراض، فلا تستطيع الشخصيات النطق بالكلمة الواضحة ، بل تثرثر . فكأننا في حلم ، في عالم اللا وعي . يبحث

دوستيفسكي عن الزمن الممكن الذي يسبق ساعة الاختيار . يصور المؤلف ساعة اللا وعي قبل تصويره للوعي . وبذلك فهو يسبق فرويد ، يرسم الواقع قبل رسمه لنتائج الواقع ، ويبين عالم اللا وعي قبل عالم الوعي، وعالم الاحلام قبل الوصول الى عالم اليقظة . ويوضح كافة الاحتمالات التي يمكن ان تحدث .

ويحمل البطل معه نتائج الاحداث الهادئة ، وتظهر هذه النتائج في ساعة الازمة . في تلك الساعة تنفجر التصورات المتراكمة ، ويظهر عالم اللا وعي . ويتصرف بطل الرواية بصورة غير واعية بوجه خاص ، في حالة المرض ، على سبيل المثال تصرفات بطل رواية « الجريمة والعقاب » (١٨٦٦) راسكولينكوف بعد قيامه بجريمة قتل العجوز واختها . آنذاك تختلط التصرفات الواعية مع التصرفات اللا واعية، وآنذاك يدمر الزمن، فيختلط الماضي بالحاضر ، وكذلك يتصرف الابطال المصابون بمرض الصرع . فكما يرى البعض في احلامهم الجنة والسماء والفردوس، فكذلك ابطال روايات دوستيفسكي ، يختلط عندهم عالم الواقع مع عالم الاحلام والخيال ، ويختلط الماضي بالحاضر والمستقبل ، وعالم الوعي مع عالم اللا وعي . ويختلط الابدي مع العابر ، والنبيل مع التافه . انه عالم المتناقضات في الرواية ، وفي نفس بعض شخصياتها . انه عالم العجائب والغرائب ، ولكنه مع ذلك ، عالم واقعي .

لدى دوستيفسكي رغبة كبيرة في معرفة العالم الداخلي للبطل ، ولذلك لجأ الى طريقة معينة ، نجعل البطل يتحدث عن نفسه ، نذكر على سبيل المثال رواية « الفقراء » (١٨٤٦) ، وهي الرواية الاولى لدوستيفسكي . نتعرف على احداث الرواية من خلال مراسلات بطليها

ديفوشكين وفرفارا . كما كتب رواية « الجريمة والعقاب » ، التي حصل بفضلها على شهرة عالمية ، في البداية ، على شكل يوميات بطلها راسكولينكوف ، بعد مضي ثماني سنوات من قيامه بجريمته . فكانت في البداية بصيغة اعتراف البطل . أما في الشكل النهائي للرواية فان راسكولينكوف يكتب مقالة يضمنها افكاره حول تقسيم البشر الى فصيلتين : الاولى تضع القوانين الجديدة محطمة بذلك القوانين القديمة . والفصيلة الثانية تسير خلف الفصيلة الاولى . نرى في روايات دوستيفسكي جميعها شكلا من أشكال محاضر التحقيق والاعتراف والنميمة والاشاعات، ونرى الزمن في روايات دوستيفسكي وكأنه الزمن الذي يلي الحلم ، زمن الحقيقة التي توصل اليها البطل بعد فترة ضياع . يتحدث دوستيفسكي في رواياته عن الحوادث التي تقع في الزمن الحاضر . فلذلك من المفروض أن تبقى الرواية بدون خاتمة ، لاننا نعيش الاحداث التي تقع امام اعيننا في الزمن الحاضر . ولدى ابطال الرواية احساس بنتائج الاحداث، احساس بالذي سيحدث ، رغبة في تجاوز الزمن ، وعن هذا الامر يتحدث معظم ابطال الروايات ، لانهم يدركون باحساسهم اللا واعي نتائج اعمالهم، ويتصرف كل واحد ضمن الحاضر الذي يعيشه ، وضمن المستقبل الذي يراه . وكذلك الامر بالنسبة الى رواية « المراهق » . فلقد حاول دوستيفسكي تأجيل حكاية اركادي الى اربع أو خمس سنوات . وكتب حول ذلك في مذكراته في عام ١٨٧٤ في ١٨ ايلول وشرح ان سبب تقليص الزمن ، أن يكون التأثير اقوى . نرى في هذه الرواية أسلوبا يشبه اسلوب محاضر التحقيق . وما تزال الاحداث حية في ذاكرة اركادي ، ويتحدث المراهق عن الماضي وكأنه يراه الآن ، وكأنه يحدث امام عينيه .

* * *

والمكان في روايات دوستيفسكي مثله مثل الزمان ، فهناك مكان المؤلف ، ومكان آخر للشخصيات . ومن اجل التوضيح نطلق على مكان المؤلف اسم الديكور ، وعلى مكان شخصيات الرواية اسم مناظر الطبيعة او مشاهد المدينة ، وهو المجال الذي تتحرك ضمنه شخصيات الرواية، علما بأن هذين المصطلحين لا يدلان دلالة واضحة وتامة على مفهوم المكان لدى دوستيفسكي .

وكما هو معروف ، فان دوستيفسكي لا يرسم مناظر الطبيعة ، باستثناء بعض الفصول في رواية « الفقراء » (١٨٤٦) ، وذلك أثناء تصويره لطفولة بطلة الرواية فارنكا ، وكذلك مشاهد مدينة بطرسبرغ الباردة والقاسية والشريرة في قصة « المثل » ولعله استقى افكاره حول مدينة بطرسبرغ من الكاتب نيكولاي غوغول . وفجأة نرى بعض المشاهد الساطعة في قصة « البطل الصغير » . ولعله اخذ هذه الفكرة من روايات ستندال . فالمشاهد ساطعة كما في لوحات ليوناردو دوفينشي . وبهذا فان دوستيفسكي يختلف عن إيفان تورغينف (١٨١٨ — ١٨٨٣) ، الذي ابدع في تصوير الطبيعة الروسية في رواياته . ويختلف عن ليف تولستوي (١٨٢٨ — ١٩١٠) ، وكذلك يختلف عن غونتشاروف . فان رسم دوستيفسكي الطبيعة فانه يرسمها بصورة موجزة . فمن لايتذكر صورة مدينة بطرسبرج الخانقة المغبرة في رواية « الجريمة والعقاب » ؟ ومن لا يتذكر الحديقة المظلمة والرطبة وذات الرائحة الكريهة في رواية « الشياطين » ؟ ومن لا يذكر صراخ شاتوف في تلك الحديقة ؟. ففي كل رواية صورة تخلد في ذاكرة القارىء ، وترتبط بفكرة الرواية .

يوزع المؤلف ابطال رواياته بشكل واضح ، كما يوزع المخرج الممثلين على خشبة المسرح ، فلكل شخصية مكانها لا تنادره الا اذا اقتضت

الضرورة. لانه كاتب متزن يراعي انظمة معينة ملقياً الضوء على مكان معين، ثم على آخر، كما هو الحال في المسرح، او كما هو الحال في لوحات ريمبرانت، الذي تأثر به بعض الرسامين الروس. حتى ان حوار ابطال روايات دوستيفسكي يشبه حوار الممثلين على خشبة المسرح. ان ديكور روايات دوستيفسكي ديكور واقعي، وان كثف الالوان في بعض الامكنة، وبذلك فهو يذكرنا بالفن التعبيري، وبلوحات ادوارد مونك.

تحمل الالوان في روايات دوستيفسكي معان معينة، يرمز كل لون الى معنى خاص به. يرمز اللون الاصفر الى الجنون والشؤم. ويكثر استعمال هذا اللون في روايات المؤلف الاولى. ولعله استقى هذه الفكرة من نيكولاي غوغول، الذي وقع تحت تأثيره، ولا سيما في رواياته الاولى. ولقد اشار الى هذه الملاحظة معظم النقاد ويقوم اللون الاخضر القذر، في روايات الكاتب المتأخرة، بدور اللون الاصفر. اما اللون الاحمر فيدل على الشهوة والجريمة. يكفي ان نتذكر رواية « الابله » (١٨٦٨) فعند ايبوليب ـ احد ابطال الرواية بطانية خضراء قذرة، وكذلك عند الامير ميشكين أثاث أخضر اللون. وبيت راغوجين اخضر اللون، وخزانته خضراء. ونجمة في السماء خضراء تسطع وعليها علامات الالم والمرارة. والقمر في السماء في شهر تموز اخضر اللون، وعلى لفحة راغوجين الخضراء بقع دم. وتلمع عيناه لخضراوان.

في روايات دوستيفسكي تلعب امكنة معينة دورا خاصا، وهي الامكنة التي تنقلنا الى امكنة اخرى، مثل السلم او الدرج في البناء، او الممر في البيت أو المقطورة في القطار او عتبة البيت، في هذه الامكنة، التي ينتقل عبرها البطل الى امكنة اخرى، تحدث امور ذات اهمية خاصة،

مثل اعتراف راسكولينكوف لصديقه رازوميخين بجريمته في ممر مظلم ، وفي ممر مظلم يختبأ راسكولينكوف ، لكي لا يراه احد ، بعد قيامهبجريمته . وعلى درج البناء ينتظر راغوجين الامير ليف نيكولايفتش ميشكين ، وبيده خنجر ، يريد قتله بهذا الخنجر . وتم لقاء بطلي رواية « الابله » (١٨٦٨) راغوجين والامير ميشكين في مقطورة من الدرجة الثالثة . ونتذكر بأن مكان الاعتراف في قصة ليف تولستوي « لحن كريتسر » كان مقطورة قطار . وفي قصة دوستيفسكي « في القبو » كان مكان الاعتراف عتبة البيت ، حيث اعترفت ليزا لبطل القصة . في هذه الامكنة يتجاوز ابطال دوستيفسكي القانون الاجتماعي والاخلاقي ، ويقررون تنفيذ جرائمهم . ففي رواية « الشياطين » تطلب فارافارا بيتروفنا من ستافروغين عدم مغادرة عتبة بيتها قبل اعترافه بصحة نبأ زواجه من ماريا العرجاء . وبكلمة واحدة ، هذه الامكنة ، التي تقع على حدود الامكنة الاخرى ، هامة جدا في روايات الكاتب المذكور . تقع فيها احداث تكشف اسرار الماضي وتقرر مصير الحاضر والمستقبل .

وكذلك فان الديكور في روايات دوستيفسكي يتكرر مثل تكرار اللازمة في المقطوعة الموسيقية . تصبح الانوار الصفراء ، بنظر الانسان الذي يعيش في القبو ، انوارا ترافق الموتى ، فيتصور مشهد دفن الموتى في يوم بارد يهطل فيه الثلج ، ويتذكر لحنا موسيقيا حزينا . اما فيرواية « الشياطين » ، فان الخريف زمن التعفن ، والحقول السوداء ، والقذارة ، والمطر الذي لا ينقطع ، والليالي المظلمة ، والرياح العاصفة . انه ديكور زمن الجريمة وانحلال الاخلاق ، وفساد الارواح . اما في رواية «المراهق» التي صدرت في عام ١٨٧٥ فان مدينة بطرسبرغ الخيالية والبعيدة عن الواقع وفارسها النحاسي ، تغذي أحلام أركادي في شبابه وتصبح لازمة

موسيقية . ويمكن ان نقدم امثلة اخرى من رواية « المراهق » ، التي تثبت بأن الديكور الذي يرسمه المؤلف ، يرمز الى امر ما ، ويرتبط بخيال ابطال الروايات بالحزن او بالفرح .

ان معاناة ومشاعر البطل تعتبر مجالا او مكانا من الامكنة التي يتحرك ضمنها البطل . يرى ابطال دوستيفسكي العالم من خلال اعمالهم وتصرفاتهم يتجول بطل الرواية في المدينة ويرى فقط الاشياء التي ترتبط بتاملاته ، بصورة مباشرة . فلذلك ترتبط المشاهد والمناظر بذاكرة البطل . ومن هنا الانطباع الغريب ، عن الاشياء التي سبق وشاهدها البطل ، والاحساس القوي لدى البطل ، ولا سيما ان التصوير تصوير تفصيلي ، فنستطيع ان نرسم الطريق الذي سلكه راسكولينكوف ، بطل رواية « الجريمة والعقاب » اثناء تردده الى بيت العجوز . يصور دوستيفسكي ساحات مدينة بطرسبرغ وقنواتها وجزرها وطرقاتها وابنيتها وادراج الابنية . فنتعرف على درج البناء الذي كانت تعيش فيه العجوز ، وكذلك البيت الذي عاش فيه راغوجين ، بطل رواية « الابله » . وبكلمة واحدة ، فان المناظر التي يصورها المؤلف هي كما يفهمها بطل الرواية ، انها مكان الاحداث ، التي يقوم بها البطل . الامكنة بالنسبة لبطل الرواية ليست موضوعا او مادة جامدة محايدة ، وانما هي الهدف الذي يتطلع اليه ، انها طريقه الى غرضه ، فان البطل يتوقف احيانا في الطريق ويتأمل ، كما هو الحال في روايات الاديب الفرنسي ستندال . يطرح دوستيفسكي السؤال التالي : بأي منظار راى بطل ارواية العالم ؟ ويجيب على هذا السؤال . راى البطل العالم من خلال مشاعره وروحه وقلبه وعقله . يقول المراهق في الرواية التي تحمل الاسم نفسه : انني احب الامكنة كما احب الناس فلدي في مدينة بطرسبرغ بعض الامكنة التي تسرني وتسعدني .

كما اكره بعض الامكنة كما اكره بعض الناس . وكذلك الامر في رواية « الجريمة والعقاب » ، نرى بعض الامكنة التي يكرهها راسكولينكوف ، بطل الرواية ، قذرة تشبه ديكور السينما الالمانية التعبيرية ، انها تعبر عن مشاعر البطل تجاه الناس الذين يعيشون في هذه الامكنة . وتعبر عن الافكار التي تسيطر على تفكير راسكولينكوف وهي ارادة تنفيذ القتل . أما في رواية « المراهق » فترتبط ذكرى الام الحنونة والحبيبة ، بمنظر الحمامة التي تطير تحت قبة الكنيسة . وهناك أمثلة كثيرة من روايات دوستيفسكي الاخرى .

ان أكثر المشاهد اهمية ، هو منظر اشعة الشمس قبيل الغروب ولهذا المشهد معنى فلسفي . ويتكرر هذا المشهد في روايات دوستيفسكي الاولى مثل رواية « الليالي البيضاء » (١٨٤٨) « ان شعاع الشمس الذي اطل من وراء سحابة،عاد واختفى وراء غيمة ممطرة » جاء ذلك في الصفحة الاخيرة من القصة المذكورة . ويتكرر المشهد في رواية «الاخوة كارامازوف» (١٨٨٠) . انها رؤية الموت والحياة في الوقت نفسه ، الامل واليأس ، الفجر والغروب ، والهروب الى الماضي يتحول الى التطلع الى المستقبل . نرى في هذه الاشعة الجريمة والتضحية نرى الموت الذي يهدد البشرية جمعاء ، وخلاص المختارين وبعث العصر الذهبي ، رؤية طفولة ومستقبل البشرية . في رؤية واحدة يتعانق الفراق مع اللقاء ، وتتشابك الروح العدوانية مع التطلع الى المحبة والسلام .

— ٢ —

يكتب الباحث ف. مورياك ان دوستيفسكي كان يبحث عن حل وسط بين حريته كمؤلف وحرية ابطاله ، فعلاقته بابطاله تشبه علاقة الخالق بالمخلوق . ويعبر موريال عن فكرته السابقة بصورة اكثر دقة ،

فيرى ان البطل يجب ان يتمتع بحريته ولكن الحرية هنا هي تلك التي يتحدث عنها اللاهوتي . ويضيف الباحث بأن الروائي صورة معينة من صور الخالق وان كل تراثه الادبي وعلاقته بالزمان والمكان موجهة لحل هذه المسألة .

ان ابطال دوستيفسكي اشخاص من جسد ودم وروح . انهم يشعلون في نفوسنا شعلة الامل والحذر ، ويتمتعون بارادة كاملة وبوعي ذاتي ، وينطلقون في تصرفاتهم من عالمهم الداخلي . ومن هنا لا توجد لوحات تفصيلية للابطال الرئيسين في روايات دوستيفسكي ، انهم يرون العالم ، ولا يستطيع القارىء رؤيتهم . تقود حريتهم المؤلف الى الاستخفاف بالزمن ، ويضحي المؤلف بالزمن من اجل المكان الذي يشعر به بروحه . يحدد وينظم ويشكل الزمن التاريخي مصير الابطال من الخارج ، ويحد من حريتهم . اما المكان فيلعب دورا عكسيا ، انه يفتح المجال واسعا امام حرية البطل ، على سبيل المثال : الحقل الذي يفهمه بطل « الجريمة والعقاب » على انه رمز الحرية .

ولكن يجب أن نكون حذرين ، لان دوستيفسكي لا يريد تدمير سير الاحداث في الزمن ، ولكنه يريد ، من خلال تركيز واختيار الزمن ، افراز اللحظة الحقيقية ، اللحظة المتحركة ، عندما تذوب كل العقبات ، وتبرز حرية البطل ، ويتوضح (زمن القدرة) ، الذي يصبح بالنسبة للبطل الذي يجري بصورة دائمة تحليلا لذاته ، (زمن الشك) في الوقت ذاته .

انني اسمح لنفسي ان اقول بان دوستيفسكي يتحسس بصورة مفرطة ومرضية من الزمن الهادىء ، الذي يقود البطل الى حتمية معينة، ويحد من حريته . ويشكل هذا الاحساس نوعا معينا من المكان الادبي

التجريبي ، حيث تحل عقدة الحياة الانسانية ، من خلال اصطدام الشخصية مع مثيلها . كانت هذه الفكرة تلاحق دوستيفسكي منذ رواياته الاولى على سبيل المثال « المثل » (١٨٤٦) وحتى روايته الاخيرة «الاخوة كارامازوف» (١٨٨٠) فكان الشيطان مثيلا لايفان كارامازوف في هذه الرواية . وكلما نضج ابداع الكاتب ، كلما اكثر من وجود المثل في الرواية. ففي رؤية الجريمة والعقاب » كان سفيدريفايلوف مثيلا لراسكولينكوف، وفي رواية « الشياطين » كان بطرس فيرفوفنسكي مثيلا لستافروغين من الناحيتين الايديولوجية والروحية . ويعبر كل من شاتوف وكيريلوف وبطرس فيرفوفينسكي عن آراء ستافروغين مطورين هذه الآراء بأشكال متعددة ، مع انهم شخصيات مستقلة عن ستافروغين . ولا بد من الاشارة الى ان ستافروغين أوحى اليهم بعقيدته في مراحل مختلفة من حياته . ويتضح هنا ان المكان ينوب عن الزمن ولا سيما زمن السيرة الحياتية . نرى في رواية « الاخوة كارامازوف » بمساعدة توزيع وتقسيم الامكانيات بين الاخوة الاربعة ديمتري وايفان والكسي وسميرديكوف ، الذين يجري في عروقهم دم واحد ، المكان وقدرته على توضيح الصراع الصعب في داخل الانسان نفسه . وبذلك يعتبر دوستيفسكي روائيا عظيما اذ صور الانسان بعمق فلسفي ونفسي كبيرين . ان بنية الزمان والمكان مرتبطة لديه بالبنية ذات الاصوات المتعددة ، وتضمن تصوير الحقيقة ، وصحة التجربة ، وفي الوقت ذاته ، لديه رغبة في عدم وضع خاتمة للرواية ، لاستمرارية المواضيع المطروحة بصورة ابدية ، عبر البحث الملموس والمحدد والفني للانسان .

* * *

إلى أين نمضي ..
مستقبل الرواية

• بقلم : سول بيلو
• ترجمة : عطارد عزيز حيدر

جميعا يعرف ان للعلم مستقبلا ، ونأمل ان يكون للحكومة كذلك ، ولكننا لانتفق اجمالا على انه ليس للرواية سوى ماضيها . هناك البعض ممن يقولون ان روائيي هذا القرن المظام ـ بروست وجويس ومان وكافكا ـ قد خلقوا تحفا روائية عظيمة وعقيمة ، واننا معهم ، قد وصلنا الى نهاية الطريق ولم يعد ثمة اي تقدم ممكن .

يبدو احيانا ان الفن الروائي نفسه قد اضمحل . الشخص او الشخصية كما عرفناها في مسرحيات سوفوكلس اوشكسبير . وفي أعمال سرفانتس وفيلدينغ وبلزاك ، قد مضت بعيدا عنا ، وبدل الشخص الواحد بشخصيته المركزية ، طموحاتها ، مشاعرها ، روحها ، قدرها . نجد في الادب الحديث مخلوقا عشوائيا ، مكسورا ، متشابكا ، ممزقا ، مشتتا بشكل غريب . قد توجد معالمه في اي مكان ، تغتسل بالعقل . كما تغتسل الانسجة بالدم ، ومن المستحيل تحديده في اي نظام زمني ، مخلوق ما تكعيبي ، برغسوني ، ملتبس ، خالد ، فان ، ينغلق وينفتح مثل الاكورديون مصدرا موسيقيا غريبة ، وما استوقف الكتاب في هذا القرن كأكثر الاشياء تسلية فيه ، هو ان اوصاف الذات التي مازلنا نتشبث بها

قد صنعت من آثار الشخصية المتماسكة المركزية التي تمت ملاحظتهـا والناتجة عن العرف القديم .

وليست هيولي الفريزة والروح ، المنظمة بشكل اخاذ ، مانصر على رؤيته ، انما ما اخترنا ان ندعوه بالشخصية ـ ذلك الشخص الذي يلبس ويسرح شعره بأناقة . اللطيف ، الجريء ، الوسيم ، وقد لايكون وسيما جدا ولكنه قوي . اولا يكون قويا جدا ولكنه كريـم . اوليس كريما ، ولكنه بطريقة ما أهل للثقة . وهكذا دواليك .

بين كل الكتاب الحديثين . يبدو د.هـ. لورنس اكثرهم عدوانية تجاه اصطلاح الشخصية اذ ان شخصية الرجل الحضاري بالنسبة لـه لم توجد ابدا بشكل حقيقي ، ويمكن تسمية شخصية الرجل الحضاري بالنسبة للورنس انها : حصيلة الحضارة من تربية ولباس وسلوك واسلوب « وثقافة » ، وراس هذه الشخصية الحديثة ـ كما يقول ـ سلة نفايات مليئة بنظريات جاهزة ، ويقـارن في بعض الاحيان المفهـوم الحضـاري للشخصية بحجر رحى ـ حجر رحى مزخرف حول أعناقنا ـ هـذه هي الاستعارة التي يصورها بها ، الذات الحقيقية مجهولـة ومخبأة ، قوة غارقة في دواخلنا ، الهوية الحقيقية تستلقي عميقا ، عميقا جدا ، ولكننا لانتعامل كثيرا بالهوية الحقيقية .. وتمضي مناقشته على هذا النحو ـ الشخصية الحقيقية التي توجد في الطريق ، في قصة او فيلم تقليديين هي ماوصفه علماء الاجتماع مؤخرا بذات « الحضور » ، والهجوم على ذات او شخص الحضور من قبل الفن الحديث جزء من الحرب التي يخوض غمارها الادب ، من خلال علاقته بالفرد ، ضد الحضارة ، الفرد الحضاري فخور بحجر رحاه المزخرف . العبء الذي يعتقد أنه يمنحه تميزا . هذا الفرد يبدو في عين الفنان شخصا فظا وعقيما . ذو هيئة كالكتلة ، تم

جلبها الى الوجود بفضل الحضارة التي تحتاج طاقة فعالة وأشخـاص احتياطيين وجمور طيع يسلم بما يفرض عليه من اقتراحات أو سيطرة .

الشخصية المركزية القديمة التي مازالت تظهر في قصص المجـلات الشعبية والكتب التقليدية التي تحقق أعلى المبيعات ، في الرسوم المتحركة التي تنشر في الصحف . وفي السينما ، هي الشكل الـذي انحدر مـن النماذج المبتذلة واشكال الفن الشعبي (مثل روايات الاسرار أو الغربيات(١) التي تابعت وبشكل نهائي استغلال الافكار المبتـذلة للمسرح او للحـب والبغض . هذه الاشكال القديمة تتحرك بشكل طقسي في تقدمها خالقـة الآن وفيما بعد اختلافات في الزمان والمكان ثم في الازياء ، ولكنها وبشكل متزايد تبتعد عن الواقع الحقيقي ولابد ان الوظائف التي عرضتها انماط هذا الادب الجليل تبدو جذابة لعالم النفس التحليلي الذي قد يكـون قادرا ان يميز في هذه القصص ،العصاب الاستحواذي في مكان ، ووهم العظمة في مكان آخر ، وكذلك بالنسبة لعالم الاجتماع الذي يرى صـورا عن نظام دوائر احكومة أو يسمع صدى الشركات الصناعية الحديثة ولكن الكاتب الذي ترعرع بين اتقاليد الادبية العظيمة لايرى في هذه القصص التقليدية مجرد مخدر أو تسلية لغسل الدماغ وتوليدا لرذائل غريبة في أسوا الاحيان او تقديما لوظيفة علاجية في أفضلها . انه يخشى أيضـا ان يكون الادب الروائي ، والذي ندعوه الرواية ، قد وصل الـى نهاية، وأن يكون مفهومه عن الذات قد استنفذ وبهذا يكون اهتمامنا بقدر تلك

---

(١) الغربيات Western ، الغربية : روا ة تصور الحياة في الاقاليم الغربية من الولايات المتحدة الامريكية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، والغربي فيلم سينمائي او تلفزيوني يصور هذه الحياة ـ المترجمة ـ

الشخصية لامعنى له . وسوف يكون كل من الشخصية ، والفعل ، واللغة ، قد وضع موضع ارتياب .

يستخلص الفيلسوف الاسباني أورتيغا .ي. غاسيت ، وجهات النظر المنتشرة بشكل واسع ويقول ان الرواية تتطلب محلية في الاحداثيات المكانية والزمانية ، بآفاق محصورة ، واشكال وتقاليد وافعال وانظمة اليفة . ولكن ، وكما يعرف الجميع ، فان هذه العوالم المحلية المصممة بشكل تقليدي لم تعد توجد البتة . وقد يكون هذا الكلام غير دقيق ، اذ انها قد توجد ولكنها تفشل في جذب اهتمامات الروائيين ، لم يعد هناك مجتمعات محلية مثل التي رأيناها عند جين أوستن او جورج إليوت ، ان مجتمعاتنا المحلية المعاصرة قد لحقت بالعالم . لقد التهمتها المدن الكبيرة ، والكون الآن بنفسه قد فرض نفسه علينا ، الفضاء بنجومه قد اتى الى مافوقنا ونحن في مدننا ، ولهذا فعلينا الآن مواجهة الكون بلا اي عون مستمد من الجماعة وبدون يقين ماورائي ، وبدون قدرة على تمييز الطيب من الشرير ، محاطين بحقائق تسرب اليها الشك ، لاكتشاف ذوات مريبة .

« لقد انهارت من حولنا الاشياء » هكذا يقول د . هـ . لورنس في الصفحة الاولى من عاشق السيدة تشاترلي وعلى كل منا أن يكون نمطا للحياة ، انه يقدم لنا شكلا من صوفية متعلقة بالطبيعة ، حب ولكنه خالٍ من رومانسية زائفة وتسليم بالرغبة الحقيقية كمبدأ أولي للشفاء ، لقد اتجه اكتاب الآخرون الى المبادىء الاولية الجمالية او السياسية او الدينية . ويمكن لكل الروائيين الحديثين تحديد اهدافهم فيما وراء النظريات التقليدية والدرامات التقليدية والافكار التقليدية عن الشخصية المفهوم القديم للشخصية التقليدية وقدر (الأنا) ذو الاهمية الكبرى

لايجذب اهتمام افضلهم ، نحن نعيش الآن ضمن اخفاقات ونجاحات لهذه الذوات القديمة لاحصر لها . وفي الادب الامريكي يمكننا رصد تقدمها وتراجعها من خلال موضوعات الكتب منذ « الحرب الاهلية » ، من الفورة وحتى الخمود ، لامبرت ستريذرس ، وهرستوود ، وكوبروود ، ربما مازالت شخصيات غاتسي تؤثر فينا وتمتعنا بوصفنا قراءا . أما بوصفنا كتابا فلا ، ان منظوماتها الذهنية لم تعد ملائمة لهذه الظروف المستجدة . والشخصيات التي تلائمنا اكثر هي تلك التي تقف خارج المجتمع والتي تختلف عن غاتسبي بأنها لاتتطلع الى التوافق مع المجتمع وجدانيا كما تختلف عن مليونيري وريسر بأنه لم يعد لديها أية رغبة بثرواته ، وبخلاف ستريذر لاتجذبها قوة القديم ومعرفة الحضارة .

هذه هي الاسباب التي تجعل الكثيرين منا يفضلون الروايات الامريكية للقرن التاسع عشر والتي انزاحت شخصياتها تقريبا عن الوضعية الحضارية (موبي ديك ، وهاكليري فين) اننا نشعر في زمننا هذا بأن ماندعوه الوضع الحضاري يتجه مقتربا نحو مايسميه هوبلز « حالة الطبيعة » و « حالة الحرب » حيث حياة الفرد قبيحة همجية ومملة وقصيرة ولكن علينا ان نكون حذرين من الانجراف وراء التناظر ، لقد رأينا ببالغ الاسى ، في التاريخ الاوربي الحديث ، وخاصة الالماني منه ، نتائج محاولة التملص من التقاليد الشرعية والحضارية كما اننا ندرك جيدا ان الطبيعي والحضاري ، الحكم المطلق والنظام ، هي الاكثر امتزاجا بشكل نظامي .

ولكن بالنسبة لنا ، هنا في امريكا يتم تمثيل النظام بشكل واسع عبر القمع المفروض بالقوة ، اننا لانعرف الكثير عن مسرات النظام ، وعلى الاغلب ليس ثمة شخصية روحانية نبيلة تدخل في الحياة الجوانية

للامريكي الحديث بمؤسساته الاجتماعية ، بل عليـه ان يكتشفهـا عبر تجربته الخاصة ، وحسب حظه المكتشف والا فلن يمكن ذلك اطلاقا ، ان المجتمع يقدم له القوت والثياب الى المستوى الذي يؤمن له الحماية ، فهو طفله . واذا تقبل حالة الطفولة يمكنه الوصول الى الرضا ، ولكن فكرة افعال أسمى تداهمه . ولذلك يتزعزع وبشكل لايمكن ادراكه. العالم الجائع يتدافع في كافة القارات متطلعا الى هذه الحالة مـن الرضـا ، بعواطف ورغبات احبطت منذ العصور البدائية ، وبمطالبة بالعدالة لم يعبر عنها من قبل بمثل هذه القوة ، والخطر الكبير يمكن في أنه يمكن اشباعها عبر معارك وأدوات الطفولة ، ولكن الفنان والفيلسوف ورجل الـديـن والسياسة هم المعنيون بالتطور الكامل للبشرية بجوهرها الانسانـي ، ليلقوا بين الفينة والفينة نظرات خاطفة على تاريخنا ، يتحسسه الافراد من وقت الى آخر ، وتبعا لذلك مازال هنا وهناك من يتابع كتابة هـذا النوع الذي يسمى الرواية .

عندما أشعر بالحزن استطيع في غالب الاحيـان اقنـاع نفسي أن الرواية ، مثل فن صناعة السلال الهندية ، أو صناعة عدة الفرس،مجرد فن أثاري (غير وظيفي) ولا مستقبل له ، ولكن علينا الحذر عند اطلاق نبوءة ، اذ أنه حتى النبوءة التي تعتمد على دراسة تاريخية فعل محفوف بالمخاطر ، كما ان التشاؤمية قادرة على التحول الى خدعة بدرجة لاتقل عن التفاؤلية. كل المجتمعات الصناعية لديها ماهو آيل للزوال ،الطبقات والقوميات ، والاعراق والثقافات تتلاشى في زمننا بشكل واضح،وتسبب نتائجها التي تظهر في القرن الذي نعيش فيه من الرعب مالم يمر على تاريخ البشرية . ولهذا يجب ان نكون حذرين قبل ان نعلن موت اي فن .

كان الادب الامريكي في القرن التاسع عشر موعظيا ، لقد كان كل من إميرسون ، وثورو ، وواتيمان ، وحتى مالفيل مواعظيين ، كانوا يتطلعون

الى بناء دولة خام فتية . وما زال الادب الامريكي في القرن العشرين مواعظيا . ولكنه أصبح غير عقلاني أيضا ، هذا لايعني القول بأن التفكير مفتقد في الرواية الامريكية للقرن العشرين،ولكنه نشأ تحت معوقاتغريبة وزائفة ، في « وداعا أيها السلاح » يضع هنمفواي قائمة بالموضوعات التي يجب ان نكف عن الحديث عنها ، في فهرست بالكلمات المدنسة التي قامت بتخريبها خطب المضللين والساسة المجرمين ، وهكذا فان همنغواي - وهو يستحق الاحترام لهذا - يحاول تقديم هذه الميزات الخادعة بدون استخدام الكلمات نفسها ، ولهذا يقدم لنا الشجاعة بدون كلمة والشرف بدون كلمة ، وفي « الشيخ والبحر » يقدم لنا الصبر المسيحي بدون مصطلحات خاصة ، الى هذا الحد تصل محاولة تقديم أفكار ، بينما يبدأ التفكير المصنوع بشدة بالظهور مثل لعبة معقدة مثيرة للفضول ، ان هذا يلقي الضوء على شكوكية كبيرة بقوة الادب ، ويجعل الامر يبدو كما لو ان الافكار التي يتم عرضها بشكل مفتوح امر يفوق طاقة الفن.

لقد طورنا في الادب القصصي والروائي الامريكي تركيبة من سذاجة مفرطة في الشخصيات ودلالات ضمنية عويصة في الكتابة ، في التقنيات بحد ذاتها وفي اللغة. ولكن لغة التفكير نفسها محظورة ، انها تعتبر خطرة ومخربة ، ويبدو الكتاب الامريكيون ممتلكين لولاء كبير للناس . ولرجل العامة ، ربما لايمكن التعبير عن ذلك في بعض الاحيان بكلمة ولاء ، وقد يكون من الافضل وصف ذلك بـ « الخوف » لكن على الكاتب ان يهدف للوصول الى كل مستويات التفكير متجنبا المبالغة لديمقراطية بقدر مايجتنب النفاجية(٢) الفكرية ، لماذا يخجل من التفكير ، ان بعضهم يبدو

---

(٢) النفاجية Snobbery : سلوك النفاج وهو المقلد لمن يعتبرهم أرقى منه او المعجب بهم بتملق أو الساعي الى صحبتهم ، المتكبر على من يعتبرهم أدنى منه ، والمقتنع وخاصة من غير مسوغ بتفوق معرفته او ذوقه في حقل ما - المترجمة -

اخرق في افكاره بشكل صارخ ، ولابد ان نسبب لهم الاذى عندما نصر عليهم ان يتفلسفوا ، ولكن السجلات تكشف ان معظم الفنانين ذوي نشاط ذهني . والآن فقط في عالم يتعلق بشكل متزايد ، وتسيطر عليه أكثر فأكثر منجزات التفكير العلمي ، يبدون ممانعين بشكل غريب لاستخدام ادمغتهم واعطاء اشارة تدل على انهم يملكون أدمغة يمكن استخدامها .

لقد تزايد اليقين عند الروائيين طوال القرن التاسع عشر ، وعلى اختلافهم مثل غونشاروف في روسيا ، وتوماس هاردي في انكلترا، بأن الفكر يرتبط بالسلبية ويفقد حياته وحيويته ، وفي روائع القرن التاسع عشر ، يبدو الفكر عادة ، ذو قبضة ضعيفة على الحياة . اما الآن فيمكن كشف نشاط عاطفي خياري بلا أفكار ، في روايات المغامرات والصيد والمعارك والجنس ، بينما يتم بشكل واسع تجاهل المعجزات المتولدة عن الفكر في الادب الحديث ، واذا كان القص قد تم اهماله من قبل روائيين مثل بروست وجويس فان الاسباب تكمن بأنه وفي وقت ماعبرت الدراما من الفعل الخارجي نحو الحركة الداخلية . اننا نحاصر عند بروست وجويس ضمن وعي افرادي ، في هذا العالم الجواني يهيمن فن الكاتب على كل شيء ، لقد تخلت الدراما عن الفعل الخارجي لان الوسائل القديمة في تصوير اهتمامات الفرد وقدره قد فقدت قوتها ، هل عمدة البلدة (الشريف) شخص طيب ؟ هل يجب على التعاطف مع جاري ؟ هل بنات الخباز فاضلات ، اننا نرى هذه التساؤلات الآن ، بانتمائها الى نظام ميت ، مجرد صيغ ، ومن الممكن أن تنفتح قلوبنا ثانية لبنات الخباز اذا استطعنا فهمهن بشكل مختلف .

بمقدور باسكال ان يقدم لنا مفتاح اللغز اذ يقول « ليس هناك ناس باهتون ومملون ، هناك فقط وجهات نظر باهتة ومملة » وربما يكون

باسكال قد ذهب بكلامه بعيدا بعض الشيء ، (تميل فلسفة الدين الى التأكيد بأن كل روح نفيسة بشكل مطلق ولهذا تكون مثيرة للاهتمام بشكل مطلق) من المحتمل ان موقفي بدأ يتوضح ،ان الخيال اذ يربط نفسه بوجهة نظر باهتة ، يضع نهاية للقصص . ان الخيال يبحث دوما عن وسائل جديدة ليعبر عن الفضيلة ، وما زال المجتمع الامريكي حتى الآن واقعا في قبضة زيف عام محدد عن الفضيلة ـ هذا لايعني ان الجميع يؤمن بذلك فعلا ـ وهذه المزيفات المبهمة تلد نقائضها في الادب القصصي والروائي ، الادب الاسود وادب الجرائم ، عجائز يجلسون في صناديق رماد ينتظرون ان يلفظوا انفاسهم الاخيرة ، هكذا تسير الامور . لم يبق ثمة ماتجب اضافته سوى أننا قد بدأنا وبشكل سافر ندرك أنه من الممكن لبنات الخباز ان يمتلكن من الالهامات والمعجزات مايقدمنها ليحافظن على انشغال الروائيين المفتونين حتى نهاية الزمن .

هناك ما أرغب باضافته في الخاتمة عن الفكر الجيد والفكر السيء في الرواية ، بشكل ما لايبدو من المهم نوع الطريق الذي يشقه الروائي ، والشيء الذي يريد تأكيده ، فان لم يكن لديه مايقدمه سوى هدفه المواعظي فهو اذن كاتب سيء ، قد دمرته أفكاره . ليس الهدف المواعظي بحد ذاته شيئا . وفي الوقت ذاته فان الادب الحديث الذي ينسحب بعيدا عن مخاطر المواعظية يصبح على الاغلب غير حقيقي بشكل غريب ، ويفقد ايمانه الخالص بكون الفن للفن جاذبيته الى حد بعيد،وبين الروائيين الجدد يبدو اشجعهم من خاضوا مخاطر التعليم دون وجل من استعمال مصطلحات مثل الدين والعلم والفلسفة والسياسة ، انهم على استعداد للقبول بأشد المجادلات الممكنة حول مواقفهم .

هنا يكمن الفرق بين روائي مواعظي مثل د.هـ. لورنس وبين روائي مثل دستوفسكي الذي ، وبينما كان يكتب الاخوة كرامازوف وقد أنهى

لتوه المناقشة الذائعة الصيت بين ايفان واليوشا والتي يعبر فيها ايفان عن استعداده وقد يئس من العدالة لاعادة بطاقة سفره الى الله ، في ذلك الوقت بالذات كتب دوستوفسكي الى احد مراسليه بأن عليه الآن ان يحاول من خلال الاب زوسيما الاجابة على مناقشات ايفان ، لقد مشى قدما بكل شيء ولكنه دمر موقفه الخاص ، وهذا في رايي اعظم المنجزات الممكنة في رواية الافكار ، ان الفن يتحقق عندما تكون وجهات النظر ماقضة جدا لوجهة نظر الكاتب ومع ذلك يمكنها التواجد بأقصى قوتها ، وبدون هذا تصبح رواية الافكار مجرد انغماس ذاتي اما المواعظية فتسعى ببساطة لتحقيق هدف شخصي .

يجب ان يمتلك المناقضون الحرية في ان يصطفوا ، بعضهم تجاه الآخر ، ويجب ان يتم عرضهم بشكل متعاطف مع الجانبين ، ولهذا السبب قلت انه ليس من المهم ان الموقف الشخصي للكاتب . والشيء الذي يرمي الى تأكيده ، فقد يؤكد على مبادىء نوافق عليها جميعا ثم يكتب روايـة سيئـة .

تتطلب الرواية كي تستعيد قوتها وتزدهر افكارا جديدة عن الجنس البشري ، هذه الافكار بدورها لايمكن ان تعيش داخل نفسها وعندمايتم الدفاع عنها فانها لاتظهر شيئا سوى القدرة الجيدة للكاتب ، ولهذا يجب ان يتم اكتشافها وليس اختراعها ، ولن يكون هناك ادنى ميزة للاستمرار اذا لم يشعر العديد من الكتاب بوجود هذه الخصائص التي لم يتم ادراكها، انها حاضرة ولا تتطلب سوى التحرر والتعبير .

* * *

نود ّ ان نذكر الزملاء المساهمين في هذه المجلة ان المحاور القادمة ستشمل :

١ ــ الأدب الايراني

٢ ــ الأدب التركي

٣ ــ الكتابة المسرحية والنقد المسرحي

٤ ــ الكتاب العرب في أمريكا اللاتينية

٥ ــ الأدب الأسباني

نرجو من الزملاء موافاتنا بمساهماتهم من أجل ادارجها في الملفات المذكورة .

المحتوى

* * *

CONTENTS